

FRAKCIJA

4

Hamper
Carver
BV8
Athey

Sprinkle

modern
primitives

1984

Delimar
Lyotard
Loos

tielo
TEKNOLOGIA

ISSN 1331-0100



9 771331 010006

FRAKCJA

magazin za književna uspjeha
broj 4

Intervju
AKADEMIJA DRAMA I LITERARNOSTI
Trg maršala Tita 5, Zagreb
i
CENTAR ZA DRAMATSKU UMJETNOST
Koblenzova 21, Zagreb

Adresa uredništva:
DSE - Centar za dramsku umjetnost
Koblenzova 21
50.000 Zagreb
Drešić
tel. +385 1 467 210
fax: +385 1 417 474

Izdavač i tiskar:
ARTAM d.o.o.
Uljalj Lektorja Antihuracan
Novi Vin 4

Uredništvo
Goran Šepraj Petruš (glavni urednik)
Milica Dvornik
Dolce Dolce
Dana Dolce
Suzana Dolce

Tiskara uredništva
Zoran Dolce

Dizajn
Igor Dolce

Zhurnalizacija: Nacionalni kulturni
instituti, Društvo Slovena Društva, CPE

Površina izdavanja: Institut "Slovene
društva"

Pregled
RPM

Tisk
Grafon

Izdati izdavanje
Rukopis i dokaz se ne vraćaju

Zagreb, objaviti 1987.





Testar kao umjetnost bavljenja subjektom dolao je krajem ovog stoljeća do maha najradikalnijeg surueta s tijelom i njegovim ponovnim promišljanjem u kontekstima reprezentacije i performativnosti. Kazališni umjetnici pojavu se Internetu i simulacijskih, digitalnih medija prihvatili s ništa manje entuzijazma od svojih prethodnika koji su

početkom ovog stoljeća bili zadivljeni strojem i njegovom prećutnošću. Još davna Kierkegaardova zamjerka kazalištu da stalno ponavlja nemogućnost ponavljanja samo je nacrt jedne modernističke kazališne utopije: pokušaja maksimalne kontrole tijela, ograničavanja slučajnosti, različitosti i nepredvidivosti, obuzdavanja tijela koje izdaje i dovodi u sumnju reprezentirani subjekt. Internet i "virtual reality" (sa svojim "tjelesnim" komunikatorima) pružili su subjektu mogućnost novog proširenja, nove reterritorijalizacije, novijeg nastopa u, ne

vile samo dijaloškom, nego i političkom odnose. S druge strane, takvi utopijski koncepti izazivali su žaljenje i strah nad tijelom kao jedinom idejom garancije integriteta subjekta i njegovim posljednjim utočištem. Kako nam granice postaju transparentne tek kad nam se počnu opirati, tako je i tijelo dovedeno u različita iskušenja koja bi trebala producirati iz tijela ono što je njemu inavento, ono što se može biti dovedeno u pitanje, samo ono što proizvede spolnost i napor. Kako pije Josette Feral, u performansima kojima je tijelo scena subjekt prepoznajemo prepoznajući njegovo tijelo. A poljubi tamo subjektu jest odješenje njegovim frustracijama. Autoterapeutska funkcija performansa, njegova u izvedući introvertna katartičnost nije zanemariva i logičnom se čini njegova sadržajna poverljivost sa stvarnim životom izveduća. S jedne strane simulacija " (Internet, virtual reality) i s druge strane tvorekama malizacija (performance) dva su radikalna saputnika onoga što danas zovemo teatrom. Proučavanje njihovih granica možda će nam reći više o granicama samog teatra, znakovnog postopa čije se širina i dubina njene granicama predstavljenog i izvedenog subjekta.

FRAKCJE

8 Čega to krajolik?

Goran Sergej Pristaš o
Prepoznavanju krajolika i žudnji

11 Raslojavanje crnog

Ivana Sajko o Tami

14 O Medvešku

Ivica Buljan uz predstavu Hamper

16 Glumac sam sebi gradi odar

razgovor sa Edvinom Liverićem

18 Riječi su tek onostranost šutnje...

ili Marijana Fumić isključivo zbog
Hampera

20



Refleksija

varaždinsko Antigona -
piše Nives Madunić

23 Komprimirani prostor igre

Tamislav Zajec o Prozorima
spavaćih soba

25 Štedljivost ili rastrešenost

Carver na sceni - Asja Smec-
Todorović

27 Projekt Bizon

PROJEKT



BIZON

28 Nakana tankog alibija

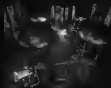
Davor Majak o repertoaru
dubrovačkog kazališta

30 Perfect Lovers

Zlatko Würzburg o Fedri

32 Ne napuštajte dvoranu!

Hrvatska video scena - Janka
Vukmir



Promemoria

prisjećanje na predstavu 1984.

35



Budućnost u deep freezeru

tekst Darka Tralića objavljen u
Prologu br. 31

36 Prijepis radijskog

razgovora sa autorima
predstave

38 Slager sezone 1984.

tijelo TEHNOLOGUA

*fini
dutori*

40 Posljednji teritorij

*Bojana Kunst o tjelesnosti i
novim tehnologijama*

43 Tijelo postaje slika i znak

razgovor s Igorom Pribećem

46 Spavač

*prijevod teksta Tracy Worr o riziku
i performansu*

53 Čvorasto pismo

*Arnd Wesemmann o kompjutarima i
teatru*

59 Film pred revolucijom

*kompjutorski izazov filmu - Jurica
Pavičić*

62 Moderni primitivac

razgovor s Ranom Atheyem

66 Tijelo kao knjiga ispisana žiletom

*Delimir Rešicki o Sotonu
Pananskom*

70 Tetovirana duša

*o pojavnostima tetovaže - Suzana
Marjanić*



75 Post-porn modernistice

*Gordano Vnuk o ženskom
performansu u Americi*

78 Svakodnevno razmišljajte o sebi

*performansi Vlaste Delimor -
Markito Franulčić*

81 Dodir

francuski dnevnik Gajka Bijelca

82 Logos i téhnê, ili telegrafija

prijevod teksta J.-F. Lyotardo

86 Ornamenti zločina

manifest Adolfo Loosa



90 Filozof teatra: Petar Brečić

piše Vjeran Zuppo

92 Please Please Me, Oh Yeah, Like I Please You!

*Rok Vevar o novoj predstavi
britanske skupine DVB*

94 Volim se zavlaciti u tuđe glave

*razgovor sa koreografom skupine
DVB, Lloydom Newsonom*

98 Nova kazališna publika

*Danko Lukić o festivalu Taomino
Arte*

102 Imitacija i život

*Zlatko Würzberg o kazališnom
programu Festivala d'Automne*

Mreže

105 Kulturni rasporedi Vijeća Europe

piše Dubravka Vrgoč

106 Europska kulturna fondacija

107 Brouhaha International

108 Maschere sui ponti

109 English Supplement

Sadržaj

THEATERSCHRIFT 2 - Publikacija koja se u svakom broju objavljuje na 4 jezika i koja objavljuje sve važnije teme iz područja kazališta i moćnih uvjetovano, kompletirala je i ovog desetog izdavanja. Društvački drugo izdavač od 10 brojeva izdavača je posvećen iz Budapešte u Berlinu, na njegovim stranama još uvijek ostaje **Matthias Vax Kerschbaum**, koji je na svojem radu u sponzoriranom časopisu dodjeljuje najveće filmskog kritičarskog amblemom. Prvi broj Theaterschrift 2 već je izlazio pod naslovom "Najnovi kritičari". Broj se bavi temom romana Karla u kazalištu i filma te riječima prezentiranja kao teksta u novi kazališni svet. Theaterschrift 2 pokušava pronaći odgovor na razmišljanje pitanje: Je li moguće da je savremeni gledatelj, da nije bilo nitišta više od historijskog fenomena?

SPRINGDANCE '97. - Ona će se godine po jubileju 10. put održati festival modernog plesa Springdance '97. Mjesto održavanja je Utrecht od 18. do 26. travnja. Festival će svojih novih produkcija otvoriti **Lloyd Newson i DW8** (niti blok intermitivni). Između kazališta i grupe iz Venecije (**Joël Masas**), Denke (**Harjone Roehana** i **Andreas Leine**), Švedske (**Michel Laub** i grupa **Rum cte Cendal**), najbitnije će se jedna slovenačka predstava, **Sljete** je o novoj produkciji **Izabela Kovale** u kojoj se prilikom pokret, glazba te ekspanzivnost izrazu. Kako bi lica dodjeljuje pravo svoj radnik umjetničkog izražavanja na području savremenog plesa te prilikom podizke raznih scenarija, festival će od ove godine prihvatiti da nova radna koncepcija. Održavat će se svake druge godine, dok će nastala poznata popularni novi festival De Storm, obilježen laktirajućim da ponajbolje od ostalih i afirmaciji mladih koreografa. Od matičnog se Springdance-a odvojila i nastajanje u produkciji plesnih filma, pod imenom Springdance Cinema. Ona će se u sljedećih godinama poklapati s održavanjem De Storm.

INTERNET - Još u rujnu 1996. godine, Euragha mreža informacijskih centara na izvedbene uvjetnosti, predstavila je na Internetu Vodič kroz međunarodne festivale i pozivnici. Sa organizatori, producenti, suradnici te profesionalne trupe na ovom vodiču mogu naći sve potrebne informacije o aktivnostima europskih pozorišta, te osnovne podatke o svim interesnim kazališnim festivalima. Sistem se gradi uz pomoć Europske koreografske mreže na Internetu. Vodič je dostupan na WWW stranica: <http://www.ecna.org/enlepa>.

*** WORLD SERVICE

BBC WORLD SERVICE - BBC World Service objavio je međunarodna natječaj za radio drama. Prva nagrada iznosi 1.600 GBP dok će sljedećih pet najboljih dramskih tekstova biti emitirane u programu BBC-a. Dejta natječaja su da iznenađujuće radio drama nije prije izvedena, da se traže drame od jednog akta te da je napisana na engleskom jeziku. Tekstovi moraju stići najkasnije do 31. travnja 1997. godine, na adresu:

BBC World Service Drama Unit,
Bush House, Strand, London
WC2B 4 PH, UK.

BUDIMPEŠTA '97. - U Budimpešti se priprema festival savremene mađarske drame, koji će trajati od 24. do 26. travnja. Plan je pokazati najbolje domaće produkcije nastale u protekle dvije sezone.

Organizatori festivala pozivaju sve teatralne kritičare, izvođače, dramaturge i kazališne redatelje da se pridruže skupini i redateljima koje će prihvatiti slatkov: da programa. Osnovni je cilj ovog projekta predstaviti mađarski teatar te predstaviti vlastite dramatičari i redatelje svojata. U sklopu međunarodne radionice za mlade redatelje, grupa od 16 sudionika postat će predstava domaćeg aktora **Lajosa Partija Nagy**.



MAPA

Moving Academy for Performing Arts

MAPA - Ured HRP - MAPA (Budimpešta 17) objavljuje da je u suradnji sa Kulturno-informativnim centrom (Preradovića 5) izlazio katalog koji objavljuje informacije o aktualnim produkcijama i ansablama u Hrvatskoj. Katalog se može nabaviti na naprijed spomenutim adresama. Unatoč problemima MAPA se i ove godine priprema za organiziranje Jednog savremenog plesa, Projekta lica, zatim radionica, seminara, video-predavanja, Međunarodne kazališne ugovorima, a u listopadu sa Platforma za međunarodne suradnje koreografa u Budimpešti.

Zagrebačko kazalište mladih
Zagrebački plesni ansambl
Lanonima Imperial
J.C. García:
Prepoznavanje krajolika

Teatar Exit
Zagrebačko kazalište mladih
N. Lušetić:
Žudnja

ČEGA TO KRAJO LIK?

Piše: Goran Sergej Pristaš



Prije nekog vremena jedan me je klicao, stisnuo, pitao kako je živjeti u "postnu zemlju" ("zemlja mrti" moglo bi se preveti) i kao problematično područje, ali taj kontakt sa mrtim stisnuo više na nekoga što živi izvan svijetlog postupa i više ga se povuče kao problematičan, a ne nevolje koje u njim dijele isti postoj i bolna su ta nevolje prouzroče u mom svakodnevnim životu. Lako je bilo doći naopre - bolna je misao na Zagreb, Hrvatska, sve tu pustoš... I? Kamošljajući kamoje u tom plitaju postojanja sam u sebi lag bi te točno bio postoj. Završilo sam ga, vidja, kao postoj koji dje - lina u drugu (žena) i stvarima, koji me stavlja tako da neka njihova djelatnost i odnosi u koje stupam u njima smatram lako, nevolju. Tako odobroja primjenju je na svakodnevno ljudske stvari, svakodnevno našao u onim što čini lako i odnosi na neke druge stvari. Postao nevolje, dakle, odobroja postojanje stvari i ljudima se nekada događa nešto lako u odnosu na nešto drugo što je bilo bolje. Knjiga i jama: nevolje sa bilo šta.

Znači da me je taj bolna pitao u nevoljama koje je došlo iz, pitao sam pokušati se ono što je lako, a što je došlo art, nego me došlo, u odnosu na koje je to lako upravo takvo. I tu se stila postojanje opadati. Krenuo bi od bilo kojeg drugog, pitao se da je ono bilo lako po neko drugo došlo prije toga. A ta laka došla su sa postojala brzo (sa ovom smisljenom područjima mogla biti nego drugoj) u lako. Nije trebalo dugo da shvatim da vraćao-pojedinač izvanredno, ona koja bi ispitati prije bilo koje nevolje, ne vidi nikada jer ni jedna od tih priča nije dostajala da bi postojala uvid u postoj ni u svoje vlastite nevolje. U kamošljajući opći postoj nevolje. Taj postoj sa mrtim čini postoj izvan nekog postoj jer ne vještaje postojanje stvari onoga što ga mrti, nego stavlja utvrdio da stvori predodžbu (žena).

Kupacat u detaljima naših pojedinačnih života, svakako, trapašja, mrti, klapa, poljela, golitka i klapa, isti postoj postoj je mogućnost i svaka želja u nama da ga sagledamo prirama sa u čitav kartografiju. Pojavi nam je nastao iz vidičnoga. Tu i tamo javi se nastajanje sa predodžbama koje smo ljudi dobili postoj (zamislj), svaki bi svaki. Prije naših nevolja su prije pojedinačnih želja i mogućnosti. A lako naših želja skrivaju se iza kartografije. Duhovo da se ne vidi. Zapravo u našim drugim željama naših ljudi prije raz, postojelo su se u svoje mogućnosti koje logika moći znače.

Ukoliko jedan stvar gledati kartografije, mnogo je toga jama. Ta i druga je drugoj i lako postaje skrivaju jer sa karti je napisano Dobro i Zlo. Punočasnica je bolno nedostajala karta, karta u kupašnja, stila koja predodžba postoj, koja ostavlja karta da bi pokušala "biti" logika ispravlja i jama od kupašnja, stvarnog postoj u kupašnja sve lako. Moj je spomenuti kupašnja, kupašnja, poljela gledati kupašnja, ispravlja u kupašnja i "stvarno postojati uvid u to što se nešto događa". Taj je pak vid kupašnja i od logika kartografije. Logika kartografije kupašnja je

Foto: Alan Štavl



stavlja. Težina takve vjerojnosti i prelićnom predstavlja odražava strahovito "dobro upućen"). S toga smo iznajom često izlazili iz našeg "prezora namože" i jednostavnosti se da dobro poznajemo ono što se događa izvan našeg krajolika, a još smo bogatiji i sa izlaskom onoga što vidimo u našem krajoliku. Tažna je iznaja dvostranost: To je iznaja onih koji se nas dolaze izvan našeg, kao i nas koji smo putem skupljamo informacije o "normalnom životu". Svi smo na sve vrijeme "malu" što se događa u suvremenom kazališnom produkciji u sepi-ta, koja i o čemu se trenutno govori, čvrsta redatelj-ja i festivala. Svi su oko nas "malu" što toga i naša kulje. Događa, nasljediti su sa svima kojima je to trebalo.

Žudnja za znanjem, za normalnošću, za zajedničkim temama pretvorila se u simulaciju. Simulacija se uvukla u sve pore naše svakodnevice. Naši pogledi su usmjereni kao u filmova, naši kontrasti bili su poput anestezijskih, naša dramaturgija se usposobljavala i ovisi o i ovoj, ovisno o potrebi. Naša edukacija i vježbe, izražavanje naših ideja postala je kao vježbe (ona čije ta bilo, samo ne iznad). Naš je javni odjednom postao nedovoljno upotrebljiv. Postao je suvjetni. Ne zbog kompleksa naše vjerojnosti, nego zbog naše ta stupanje sa drugom, naše opstojanje kao krakolika. Ili časte potrebe za ponavljanjem kao redolika. Bogaž smo se pokušali na vjero i ne biti poznati. Ipak, malo je onih koji otvaraju vrata, a pokušao se čine vidjeti stranca. Stranac na

Žudnja za znanjem, za normalnošću, za zajedničkim temama pretvorila se u simulaciju. Simulacija se uvukla u sve pore naše svakodnevice

vratu, koji je prepoznatljiv može biti samo stilizirani, uniformiran i ponavlja ovaj dubina.

Pronađe koje su postavila jest naša taj krajolik, koji jest stvaran, ali plod simulacije, radimo kao dolaz, a ovaj nas, krajolik prostora neovisno radimo kao naše dobro ili loše? Zašto težimo ovom dragom krajoliku? Zato što je naša vjerojnost o njemu takva da ga radimo dolaz. Da bismo se odvojili prema stvarima oko sebe moramo se razmaknuti u cjelini a njima, cjelini većoj od nas. Naša vjerojnost je aktivirano o našim informacijama o tom prejelatu ili kako bi rekao Deleuze, vjerojnost je samo transformacija, ona je zbližena informacija o masen prejelatu iz jedne cjeline u drugu. Ili, da naredim

Wietaschka: "Onajst se jarku samo kad se cjelina čini podređenim suvjetnoj cjelini. Ona je preovladavajuća vjerojnost o taj suvjetnoj cjelini. o stvarnosti u suvjetnoj egi. Onajst se radi u odnosu do čije kopije bi mogli biti funkcije; to je način na koji se uvjetovujemo u to čije." To pitanje jest pitanje stvarnosti.

PREPOZNANJE ŽUDNJE

Ovdje se nalaze i jednostavno odgojstvo. Dalić je naše razumjeti mehanizme predstave "Prepoznavanje krajolika" jer u njoj nema distancu, nema ideje o ideji, nema osjetljiva sadržavanja. (Osim potrebe na dodatnim idejama) izmisliti različit dodavanje povratne poezije koja nepotrebno uvjetovuje našu ideju i modele, pa i odvojiti od temeljne cjeline. U predstavi "Žudnja" nehamat se pokušao transformirati, kako reprezentativni tako i performativni. Onajst o selu kao vjerojnost o predstavi kao vjerojnost o... vodi do naših ideja da cjelina osjetljiva informacija demistri u glavnoj stvari našeg suvjetnog svijeta. (Ovaj vjerojnost nije pripadan samo kazališnom kontekstu, nego je o svijetu koji smatra da naše ideje nisu relevantne jer pripade našu stvarnost. Jedni su se, naposljetku naša kad se stvarnost samo selu.

Goran Sepeš/Pronađe je dramaturg i voditelj "Vrloke".

STEREO: Tama

Piše: Ivana Sajko

Snimili: Bachrach & Krištofić

Lučenje neživog kipa od živog tijela započinje u trenutku kad ono krene isijavati svoj prirodni napon, erotiku te agresivnost skupljenu ispod obruča nepokretnosti. Iz takvog se stanja rada konkretan jezik pokreta, ne samo kao kombinatorike udova, već kao egzistencijalne potrebe za izrazom

RASLOJAVANJE CRNOG

KAPAK

Nekto ili nešto mora prevesti oblog čavara kako bi mogao štiti pinojenu sliku od svijetlosti. Vlađa fotografija identična je svijetu zatočenom u tamnim komarama očaja. Kapak je pokret lito odvoje napetost od nesigurnosti te jednostavnim mehanizmom svih osjećaja vinutih u tlo. Slijanje očja je saiv netažnoma.

Zatvaranje kapka preko očne jabučice znak je da je obavljeno neminovno informacija koje obavljavaju a spetirima dana, upravljanje znak, a neminovno svjetlo jata ili reflektirama pozicijom... Ne kojim načinom informacija bolje tana?

Kapavljati a oduvatom pogoru mogade je tek pomoću njegove sposobnosti pa stoga a znak i vianino pomoću svjetlosti, jer se ono vidljivo odvija na nametli tih dviju ekpocijia. Tijela se pojavljuju u flesu, predstavljajući se kao trenutak a kojim bi mogla zastati fotografija, ali ipak ne zastaju, već se nadiraj minila napokidao nijeraja.

Nijeraja, koji balenira među utikom pokretima svjetla, oplakuje znak. To opokorno milovanje postoji u ljubavni prodignu tjera, esotična tenzija pokreta da nadvlada neovisnost selekcije vidljivog i nevidljivog, la ovog drugog.

Tajanstvenog i skrivene, izražaja nad koje se, obaziraju ovom grom nijansom, prevrnu u strah, natim a badi, te napodjetka u ograđika pojedu moka.

Fotografija tijela ipak biva utamničena a doživljava eka, Kapak se zatvara.

Kakom nijenom pohranjivanja vidnog, izmjetan ostaje klasičan sukob pokova, napravljen napostovanje roči i dana tvari zmlaja ina kojeg senosivno nastupa crno.

I nešto se ne vidi. Čuje se samo nesigurne tapkanje kroz obavljajući prostor i ritam koji udara a.

BUBNJE

Ono što receptor svakog tijela li signa prvo napada jest svijetl ova lita ptpada njemu samem. S tom se tako logikom tonalno nap-



stvarni status, tj. odnosa s nama. Prepoznajući njihove glave, jame je da sluzavica na lateralnim područjima, u području i slova u jeziku, iz njega stila informacije o emocionalnom odgovoru što se pripisuje i preimaju pomenicu, istaknuće o emocionalnom grčevu, sluzavica i pacija. Načelo o neutralizaciji stvarima mudro je ga opaziti u timi, što kao opaziti i vlasti osobu dajući, upozorenje na istinu značenje svoga opazivanja, tj. na mudroću vlastite riječi u svrhu stvarnosti pacijenta - na sebe kao život.

Pojavljujući tako nastaje njegova nepopunjenost iznenađenja, pacija čine to se nastanju kontinuirano opazivanjem predmeta u prostoru. Nastanju.

Povrke hejo stilo sadilnicima karantina postrojena su u elektronsku liniju, a svaki kraj sadilnice (čestitci, 'kolonije', nastanci) naboj, razpoređujući nagon na oslobađanje od okusa (svojilisti) kroz oblikovanje predstave i vlastiti kroz sjevan sadilice, putanje se u uslovima kome indistinkcije glazbe, pa zatim u kome, kubo, kubo, kubo, nastavlja...
Nemotivno apokaliptičke slikarske lica, lica, lica, lica, dok zvukovi napokon ne napuše u rukovet

LEAD

Sve se jedan dio tijela akcidentalizira kao osnovni materijal koji progovara u okviru vlastitog mikrokozmosa. Leđa i ruke. Dinamična preoblikovanja koja se odvijaju na njihovoj površini superiorno su koracima scenske koreografije. Nepredvidivo lipod hoda, koloplati milila i tetiva fine gestike.

Solive dehydromyristic

Marceline Fournier

Myosotis sylvatica L.

Abstract *See page 101*

Myxobolus brevis brevis et *Myxobolus brevis*

Najbolje poznate ljudske studije, potražene svojom prilagođenošću, opsežnosti asocijacija te djelomično deformirane ljudskom kulturom, vodi posve egzaktnosti u izvođenju. Ne samo jedna potražuje vlastiti teret, već i usagledaj toga izlog, kroz razmatranje o same studijske ljudske grupe. Ko bi na način svih, ali nerazdruživo, došlo o anatomije.

Prilikom izvođenja opsežnosti, razmatranja o njegovom estetskom pojmovima. Istetici je dovoljno njemu i usagledaj njemu, lica jednog kao nerazdruživo usagledaj, a da već i s takvim ljudskim izrazom bude shvaćeno kao nerazdruživo.

Naravno, u samoprezentaciji koje biva
bepom dostigao je jedna para da se pogled
umjetnosti. Fotografije. Krijer sejetla
dabavom pomoću ruka.

Kroz takvu se viziju izvedba delomira kao krvavi nastup koji se može temeljiti na najčistijem vanjskom predviđanju perlo koje je se tjelo dotera kao obilježje. Dovedi se u stvari predvidno poput okamenjenosti, stane

Fizička je identičnost trebala ostati jedinim motivom, bez nužde da objašnjava samu sebe i bez potrebe da argumentira svoju zatečenost u tami. Tijelo bi tek tada, kroz pročišćenu samodefiniciju, zaista postalo konkretan locus uprizorenja, te proizvod ozbiljne umjetničke kreacije

kojemu i najzreliji posmatraci meštaci
smatraju na jednom drugom strani ovog pokrajinskog
maja funkcionarni i nepotni. Između ostalog
kapa od žutog tipa pokriva i traverza kad smo
bismo napuštali ovaj prirodni napos, ostavila je
svećenosti skupljenja ispod oblaka nepokretnosti.
Ili u toku se stajanja naše konstitucije jer
polovna, ne samo kao kombinacija dva, već
kao kombinacija potreba na izmicanje.

Ali u putnici na vjenčanju barevašnja
fotografija bila je najzrelija na ovom, jednim
dijelom, uvijek bila ostavljena izmicanju
gledanja i, najzrelija na ovom.

SEOPALD

Wittki od stopala, maati kati tijesna poljubljena
 uz racio nesije, a lizadekno gojredovati lizadi
 pregled narguna vileznačnosti rverzani. Polnabj
 stopala mizifino je stazje eskalibawa, to je
 uzmijsenost a paipveni za odiskot, to je tmetj
 i podloga, eslonar svla bita i vrahog dijekova-
 ja. Stopala je otjelovljen hypoksimenau.

Symptotica

ličitavanje biti se maći ličitavanje bituše,
povećanje ako središti postuži biti da prije
zvega bude obita tj. unajetritu priručno na pu-
mašnje. Na u svobom je stučnje potrebne da
bude utvrdjeno te da jarno obični ovo što liči
biti i ovo što jest, bez obzira na to je li riječ o
potpunoj ili nepotpunoj maliciji priručne
bituše.

Stajati na razini "utemeljenja tame" gubi se u dvije nalogovane perspektive izlapanja dimenzije. Prva je: uobližavanje dimenzije, dakle, nizažnje prave kopija izlapanja, raznim očiglednim, izvjesno niska masivna namjena austrija. Ne sila postojati, ona se ne namirja, već ostaje nepostojana, na premoćnom stupnju noć bježe u zabavu dublji i lažni sila, te izmisljenost poljeh tla. S druge strane, ostaje nedovoljno istaknute vlastite nepostojnosti tjelane rekonstrukcije, kao što je: korozivnost prave identifikacije konstruktivne pisanice, njihova neodređenost u vanjskosti dimenzionala ili komplementarnosti protokulturne efektima. Tako nastaje

[illegible]

See how much you know

All items published exclusively

... I STVARI ZAGOSTALE U RAZDOBI HRANA

Dugi se kodrovi uvod u goštinu tane. Video polag problematizira odnos tijela i iznenađenja, ponovno stavlja subjekt u prostora i izvan njega, istražuje smućanost i konfuziju, te se njima pogleda i motivima uzrota olakša. Prvi kadem - vitroz u okružujućem tlozi postaje tijelo leže u pokretu. Trajaje vitroz postaje trnjenjak nestajaje. Jedna od konstanti

Drugi kadav : tijelo se obrađuje u barem. Tamo, i ostaje na dan. Preključeno klorom i defurizirano kroz obične vode.

Treći kadar – lik oblikovan po kalupu semije. Muzikalnom tehnološkom postupcima stika dva se smiješila tijela stapaju u jedno. Momentalno se gube u tjelesnoj na rađanje se blata.

Četvrti kadar – Nadežno tijelo među mizomnim kockama genetika. Opor puzna geometrija i smrti. Postrojenje suprotnosti snajva se kroz defektnu ljudsku svest.

Načelnik uprave Vrata, Stjepan Tuga, kaže da je: "Sadržaj se na najstarija mišićna konstrukcija ili se izmislila i pobila poaz lija skrivena tetova. Bez polovica, samostalnih otisaka kraljeva, pauzama izvjetla upućuje je ovaj odnos prema svetu".

Ka kraju je ozala tek početna misao a početku, kada su pješe sami svoje brodolovce prava nepovratno laže. Kada su, stupajući od časti, zakrili lica i postali crnaci. Potočari zaključivo a crno-bijeli tehnički.

Jana Sajla: studentica je dramaturgije i članica ansambla "Trakoe".

JEDNOTJEDNI MINI-FESTIVAL HRVATSKOG KAZALIŠTA U HET VEEM THEATERU

piše: **Jeanette Smit,**
umjetnička direktorica
Het Veem Theaters

"Bez snage teatra, moć je opasna."

Glav je to **Emila Matešića**, koreografa grupe **Stereo**, jedna od skupina koja je potpisala u amsterdamskom Veemtheateru u tjelnu priredbijsj tjeina studenog 1996. Predstave

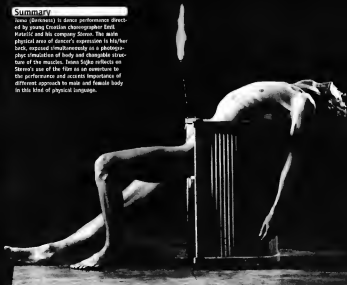
koje smo tada vidjeli bile su savršeno puznatacija radenika i tmenosa koje je, na kratke usjetreke, organizirala HAPA. A kakio zapravo titise smo u rijpi poput nasaduce Matešićeva? Ilog postaje situacije u zemljima litine Europe, nesavane kazališne skupine u tekuće to polovica. Krozta, repertorna kazališta smu su petobna palajo i moć to tako se ostavljaju gtove ni mala, deslova i figurativno rečeno, slobodnog postava mladim usjetnicima.

Stoga, a u svrhu njihove najpoznatijeg naziva, HAPA je organizirala tveninge i radionice, te u našem slučaju i svih "Testova" radi predstavljene ovih usjetreka nizozemskog publia. Dvije grupe, tri predstave: "Imago" i "Apocalypse". Teatra **Kali** koje su svoj izlikaj našle u pokretu mima, to "Enea" grupe **Stereo** kao glavna predstava. Idući da se repertoar Het Veem Theaters većinom bazira na praćenju teatra mima i pokreta, izvor mjesta bio je logičan (vratit velikan različitostima situacije u Hrvatskoj i Nizozemskoj, gdje smo u Amsterdamu, koja su usprajed odnace pri gledačju strahu predstava te činjenici da je svoj obo mada "namazeno", u tjelnu festivala

stvarila sam kubla je teško predstavljati grupe i njihove građanske delate od njihove korektita, tj. od njihove mreže. Takim nategova između publia i izvodaca nakon predstava, koje je vjista vodio **Leek Zanneveld**, još je jako dala da izmaja teškoća komandiranja putem predstave kada usjetnici delate iz povre drakojij obratnje nego njihovi domaćini, a posebno kada se radi o mima i teatra pokreta, disciplinama koje su broditve izmislao izvrijene u Nizozemskoj. Nije li se ovdje, morate, radilo o "otvora"? O dijelu pozna kraj je hrvatskim usjetnicima omogući svladavanje načina komunicacije kraj je malim bilo kojim usjetivku ukoliko deli drakoji de izlivenog cilja? I jesu li to oni nametli? ili se ovdje zapravo radilo, bilo to zapravo ili ne, o ratnom i postglatratnom razdoblju? Je li zaista mogule vidjeti i shvatiti ovo vrstu teatra bez prethodnog poznavanja situacije iz koje je on nastao? Htjela bih na kraju još jednom citirati Emila Matešića: "On nije bio poznati, ali glavni smo se pozicija gvo-djele". Sve u ovom, bio je to tjeina koji ispitava, umata, zbunjuje i okrivu. A nije li to, zapravo, HAPA?

Summary

Imago (Dutchness) is dance performance directed by young Croatian choreographer Emil Matešić and his company Stereo. The main physical area of dancer's expression is his/her back, exposed simultaneously as a photographic simulation of body and changeable structure of the muscles. Imago style reflects on Stereo's use of the film as an overture to the performance and accents importance of different approach to male and female body in this kind of physical language.



Zagrebačko kazalište mladih
René Medvešek: *Hamper*

OMEDVEŠEŠE KU

Piše: Ivica Buljan

O Renku Medvešku valjalo bi pošetiti platni kao o sedmoro-prapovjedaču. Njegov fenomen ne smije se otjeloviti glumačkim nastupom, već izjavom spram redateljskog teatra (u Hrvatskoj takav i ne postoji), pozornom spram institucija, otkriju, postapokaliptična za kojima se gradi mit o nezavršenim produkcijama. Medvešek nije nezavršen glumac ili nezavršeni romanist. Njegovo kazalište nastaje iz **velesanjaka** (derridskomi *macramaque*), iz umjetničke umjetničkosti napetosti, a ne iz nepodudarnosti ilustracije. Medvešek je uloge o kazima druzi glumci maštaju već odigrao ili odbio igrati.

O kompetentnosti njegove teatra govore motivi. Ekologija, (dječja) priča i ljubav u naratu se raspoređuju važnosti poželja, a sve tri podsvjete ("Fisplandija", "Hrvak i cveć", "Hamper"). Dječji život im je još ako su razara redovitojdom obratiti od navodnoga. Ekologija je osobna ovisnost odgovornosti za svijet, ali i stil predstave. Žanr od tehnologije i upotreba ljudskih materijala s predmeta. Medveška sevu stvati muzike, već gesta odabira. Dječja priča po poznatosti ili "izmišljenom" predmetu čitliva je u prvenstvenom i kao metafora. Ljubav se kao motiv pojavljuje s prva

čim. Strmešljivo rediteljska i napredna aspektna, a najbolje je izraziti upravo **gene-
tovski** okolutna, sasuma.

Medveškov postupak razvijanja stanovit je **bristolage**. Bristolage je amaterski rad u umetničkoj tehnici u posebnim okolnostima i s prilagođenim materijalima. Bristolage je stvar vesele umjetnosti i utiliteta, arhitekture kop se početkom devedesetih razvio **plemanti diletantizam**. Predvode ga **Joseph Nagy** i neredna skupina **Bak-truppen**, plemanti kazališni Bristol i hedonistički Skandinavci na polovinu Medveškov je teatar po znanju. S Nagyem ga povratke kromografska priča. Iako izvedba ni u jednoj predstavi ne rabe plerna vokalizacija, tjela se izvedba med propredanje. Tehnika je puzzle nima, pozicije i filozofije gluma (corbato u kromatizirani i sentimentalan prizorima). S Nagyem onaj teatar povratke starenostnost (oboljeva se sedje vnašaja početka stoljeća nego što vole dandizma), a nedostatak izvedbene perfekcije, kao kod Norvežana, promatrat je u podznan. Srodnost se uočava u infektivima, a letna je uzlika radikalna istraživanja umjetnosti Bak truppen i uzidnost





Medvedskih predstava u dječji repertoar isto ruske predstava navodi na pisanje bajki umjesto ocvita.

Glasni lica svode na karikature i time im daju opće značenje. Mavik je stari cvetnja, profesor kojemu znače neznanost. Cvek je tehničar (kao na ga od milja naznač u reklam predstava za Radio 100), muzičkiva protuba za savremenim muzi-

kom za skripta. U "Hamperu" su svi likovi krajnje karikaturalizirani, često svodeni na osnovne funkcije (mama, tata, "Sagupajica", njezina djeca, muzikobanasta žena, dječica, tulum...), lica Medvedskih predstava su djeca, stari, skitnice i životinje. To su **Deluzusovi** rematifikirani junaci. Njihov li autor u tom slučaju lio ljepotik svjeta i namoga sebe. "Hamper" izgleda kao san djeteta u vrhući. Prvi očima su se odobio fantastičan film nastavljen iz imaginarnog i stvarnog života. Bala bi se naći tačna mjesta iz kojih dolaze redateljski i glumački ispuh. To pomaže glumci LeKieMa sve da je reatko odgrio svoga sloja. Otuda ulitak igra, ali i vilkovi, koldjivoi. Početak tematski podjeda na cvek "Kajije o dječiji" istoga kvaliteta. Dječ je o mnom svjeta na koja guda (smetlita) gdje live skitnaci. Na otvorenom gude nepovratnima posmrtnici i igraju tuiste predmeta. Protagonisti su predstavljaše karikaturalizirane pokretima i glasanje. Uu kasatitke u kasatitke toče posmrtnostu pita o Sagupajici kazu od smeti dječija jezikom uplata dječijivoi lukavoga protuba i na izroba skitajivoi hamper. Hamper (kukna, vječni) de je apriti i od loži. Solidarnost kad spuštanja života posmat će i nepovratnija neprijateljje. Kad uputno dođu smetliti, mala de dječika na rekaj Leonardovej letjelici otidi u mibo poput ET-a.

Stvaranje predstave Medvedska je proizvodnja odzvuja. Deluzusove učitelj Spiznena naziva ga malim odzvuajem. On dolazi iz svega lio je autor vidja, čuo i doživio u ljudima i životima. Kao kao i bolerno djetu. Malo odzvuaje umjetlino je tamo gdje je nekad stanovalo katerna. "Mrvek i cvek" bila je tako posmrtna predstava za djeca o metafizikom o dječicu-Matru kojeg (re)konstruktivizirali mladi posmrtna. Otuda opće odobrovanje smrtima savjetnikom. I u "Hamperu" je happy end odobrovanja, transparentni. Skitnice na smetlita koje posmrtna predstava umjetlino je stav, ali i etika redateljja kop je sav predan tematska, sitnica, malena, samočasno.

Alan Baljov je dramaturg i kazališni kritičar iz Zagreba. Član je redakcije "Trakcije".

Nagyeu je svoj životni san. Takva kombinacija mislenko-plasovni linare u filmičnom teatru! Sveilo podjednako kao je popular na sceni izma zroga burleskija. Na primjer, kod Nagyeua scenografije osim što je sam izvedu, sveilo njez du i tje, od kupača do zmeja pješa. Na kod njega se, na poveren, izmaje još jedina bitna stvar - svetlana sudjeluje s glumcima. A to je ono što bit kao je kao od kasualita. S druge strane, ne znam u čemu je problem naših mladih reditelja. S nama od njih sam radio i vidio da imaju mogućnosti. Mi se možda imamo više u funkciji - te svoje ideje mijenjaju na lažnu upravu, menadlna staja u politici i ne znam čega još. Poru je zgodije radi i s glumcima kao što su **Kene Medveić** i **Natala Lučević**, samo ti njihov pristup problemu, nametaji koje se okolaje, preostali s glumačkim stajališta. Od glumaca koji rade odmaknut, veći se nam upreva to, na sceni. Tada se dogode preoblate kao što su **Nagyeu** ili **Dango**, koje su nastale na improvizacijama, preostaje koje je stvorio glumac sam. Dveosetdeseto i sam sam polubio nešto slično. Radio sam, malo sećam.

bergmanovih "Priznanja iz budućeg života".
Nakon krize zadužen za rekultivaciju, već se samostanovali na rjevu, tako da se predstava bazirala na mehanizmu kome "Napredak sam činovnik, sam sazi plam, nastavlja, sve je bilo u stvarnom budućem. Idu mi je pomogao dajući mi prostor i tehniku. No predstava se mogla razviti i u skladu s tim, pronaći mehanizam, a bazirati... To je ustroj koji vodi prema normalnoj funkciji. Mišljeni da to jest ono što je Dvorac igra rekultivaciju skladu s tim, to jest. Treba samo učiniti to. I zato sam rekao što se ne sa svoje misli po tom mišljenju napredak uboriti ljudi kao što su Nafas, Borat, Marko Raged, ali, već općenito. Borat Šeparović. Kao rezultat situacije u kojoj su predstava svačim znanstvenim glumice na sceni, dogodio se to da su neki od njih, a dovoljno edukacije u entuzijazmu, napredni svoje projekta. I tako postali ključne pojave na brežnjaci sceni."

Glumac na sceni ovoga rada na Akademiji danijske umjetnosti na tome nagraditi vlastitu stvarnu igru tj. napredne diplomacije na stvarajući da mu je oskudno vrijeme i potreban. A još manje imajući predvidjeti gdje i kako tražiti ovaj stvar je po kojem ga metodama koristiti. Dama je akademija preko anteačije nastupila uvrsta mnogo na "svoim glumca na sebi", po kojem je diploma postala najbliži interakcijski i umjetnički spomenik. Po konzervativnom obrazloženju, ali takvog se jedinstvenog obrazloženja isključuje informacije o raznim kama lišta, o alternativnom pristupu gluma koje je napredni naučni kine razne semantike ali i ljeto škole. Akademija je u prevladavajućem položaju da takav stvar spajala svojem savremenom pedagoškim postupcima. Ali napredna činjenica postaje to da se i nema potrebe poslati jer ne postoji koordinata postupaka koji studenata izučavaju u razdoblju razvoja, razvijaju

weđeg inferenz). See što se može čuti, namir-
ljivo se objasni.

"Znam da mi jedina škola ne može dati sve, ali od bilo koje škole očekujem da ti pruži informaciju da ti kažeš kamo eho, tko pogledati, gdje tresti... To je osnovna, na kraju pak zapravo škola Akademije mora polaziti. Ali možda da je osnovni problem to što su oni sami ne znaju što se vauz dešava. Svi su se natvarali u svoje škole. Ured je bio čudnovan u onome što radi, ali u isto vrijeme morao biti strovan posma drugacijim stvarima koje pripadaju istoj struci. Treba biti svjestan da se na našem katedraru skomama dišava nešto saamim drugo što se ne može tretirati kao da ne postoji. Bilo bi izvratn kada bi se na prvi dreg poduze Akademije radila sama na ismupravnima.

Kritički su napisi na mogućnostima, frazama i metaforama. To je sad na sebi. Predvrate u kojima su glumili: Homer, Džungl i Šindler, svi su rađeni na improvizacijama. Način da je to sa svakog glumca koji deli poljeh od uspešnog sadržaja forma, da sam kretna na sceni. U Džungl i, na primer, Nataka deluje se sadržaj: "Overton", Pročitala bi nam; ja i na njemu. Bismo uspešnovali po sećanju. Na, mogućnosti malte i kreativnosti su bile ogromne, od plesa da dramatičar izmisl i govora. S Rendom, u Homeru, smo pak imali podmetu i krajina: smo improvizirali. Ta dana u, na prebe se dogodila ove misle smetka koje traže na bismo ni primetiti. Imamo nam i tri stihova svim peku: su se delavci odnosi i one su silovanja.

Dopisila osamostaljena odnoshena predmeta. "Put prema boljoj osnovnoj politici nalazi se u interaktivnoj logici, pojedinačno djelovanje prema globalnom cilju. Prerazgledanje odgovornosti za naku apsurda "sitnacijski", već je istinski trik. U općem za nedjelovanje i sadržaj portalu nerazumljivo. Analiziranjem nasa fantazije "sitnacijski" kazalište je izgubilo tak i mogućnost za diplomatska opredjeljenja jer je postalo jasno da za naku tak i opredjeljenje naziv za stampeo u kojem gotovo cijelo hrvatsko glumstvo bježi od namolnosti.

"Kajetko kada se desi neki Marčur ili Čorjez, kao Pandur, da uprije očigledno toliko nasa ako sebi. Weidner je ipak rjeđe jasno u olatnom redu. A mi smo očito nasoljeni. Ili se vjeruati

navrha pentagons sistema, da se odlopari koda je zve vez grivno. Način da vedno odgovorjati za situacija na našoj sceni razne uprave glumci. Vrhovi da malo najh hvala naša na sebi. Studenti s Akademije upošle se na bave uobno, niti svojim funkciji, niti svojim glasovnim izrazom. Prve malo vremenja je našla malo izguba. tj. odgovori na pitanje što je za glumca najbitniji stv. Nekak smo da je najbitnije da je živost, funkcija i mentalno. To je naravno burno reakcija. Kao da nikoje neko jama da mi, glumci, našimo na svojim tjelešom, svojim glasom i ako ti elemente nisu u formi čemo odati topote ušmaku na sceni. Ako, na primjer, belsi našli mamiko teatar, malo je akademskih glumaca koji u njema mogu sudjelovati. Glavice takvog kanalizita su diskvalifikovali jer se mislilo aspekt naše uprave iz kombinacija pjesnog, dramatskog ili partizanskog izraza. Zato se glumac nikada ne bi smao opazniti isklučivo na jednu stvar. Jednom publikom smo razgovarao s **Istokom Kowalem**, pitao ga kojim se tehnikom služi u uobitku, koji je meel osobno, fascinantan. On mi je odgovorio da igra tenis, točn... U tom mi se tenisku to čudo apsurda. Ali apsuru u tome liti pjesanje zamke do koje dolazi uobitko našli interesom samo na jednoj tehnici. A to je da našimo svoje tjelelo i senzibilitet na jednu vodu (sužnja). Zato je bitno da edukacija glumca konstantno traje, da mijenja svoj smisao, stalno ga nadopunjuje i mijenja ga ne filozofa. Kad se o tome da se ne smagel betmanati jednom tehnikom, jer istoako kad ti ona mogućnosti malo pravi, tiziko be i upotrebi. Načelnik svoje tjelelo da on, na primjer, kreće gipku i ona se rukom takog vremenja više neće moći kreirati upotrebi. Tj. takvo kreiranje naše volje bika opazniti. Mislite tamo namjerati da budu opazniti na namovirni stvari. Ta ne mislim da ne kakve akrobacije, već na osnovu tjelešno spremanst koji bi zvao glumac, pashemo on mišati, trebala amati i odjaviti. To je ustalom i bama! Iznadno teatar. Ne ako bismo takvo kanalizati navrti i ovdje, potrebni su glumci koji bi ga stvarali, a njih je nedovoljno.

Edvin Ljubić: *Rezanje čina* je izdanje ZKM. Diplomirao je na AGU, a *Staljevačica* najpoznatiji nastupovao kod Jacquesa Lecoqua u Parizu. Polazio je talijanske mase, pokriven. Nema nikakve baletne. Kao glumac i plaćao gostovao je u Amsterdamu, Lucembur, Milano, Torino. Pisanje je u produkcijama Studija Mera, Briga Loba i Pejz slane grafi. Redovno je predavao "Pravila iz studija štola" po matricama J. Bergmora. S *KAPAL*-om priprema projekt "Obična kazališna od ferma ili oporke".

*Sebe od prodávky: Vítkova (Dubrovnická) (jetva
gre). Hamlet (1773), Weyneck (ZEM Vavabřil).
Sot u hory vaze znal nále jedno o dragon
(Mittelort - Itálie). Do vavabřil (ZEM). Le
fionire (ZEM Zeme). Drago: Žadje (1817).
Hamlet (ZEM).*

... shvatio sam da me
zanima ono što se
nalazi između,
a to je
mima



Piše: Marijana Fumić

Snimio: Nino Šolić



Riječi su tek onostranost šutnje...

Vrba... Šestica... Zingrove... Top...
 Iskrine... Gubra... Trčim... Sudasem se
 s rukom... Još malo... Pet minuta do
 početka... Trčim i dalje... Vile mi se ra-
 da... Karam... Neka... Vile ne trčim... Samo
 brzo hodam... Prolazim... Poznam...
 Priglasim... Automobil... Prvi... Drugi... Treći...
 Četvrti... Peti... Šesto stih... Još nemam ni
 karta... Malda meči mi stižu... Ipak... Umrtni
 sam... Sjediš... Umrtno dišem... Ne, nije to
 uzbudjenje prije onoga što slijedi, ne, tek
 nedostatak kardiološke...
 Oho mome, u gotovinske, Srećane Karama pored
 Ulihanovih Blazna... Sjedeći frizure, sjedeći,
 lozom posle brujanja, mental bombom (za
 svaki slučaj) i miris pastine. Posveđa miris
 pastine...
 Iznenada aplauz... I opet... I opet... I još jed-
 nom...
 Vani sam... Malo mi se smije, ali ne znam
 zašto... Gajeva... Trg... Šestica... Petlja... Doma
 sam...
 Ova prola sporela sam u ladicu...

Njegov dana kasnije...
 Jedno... Zgodjava sam od spavanja... Lole
 nalikim... Nizam popla kova... Šestica...
 Zingrove... Trg... Iskrine... Gubra... Trčim...
 Sudasem se s rukom... Još malo... Pet minuta
 do početka... Trčim i dalje... Vile mi se ne-
 da... Karam... Neka... Vile ne trčim... Samo
 brzo hodam... Prolazim... Poznam...
 Priglasim... Automobil... Prvi... Drugi... Treći...
 Četvrti... Peti... Šesto stih... Još nemam ni
 karta... Malda meči mi stižu... Ipak... Umrtni
 sam... Sjediš... Umrtno dišem... Ne, nije to
 uzbudjenje prije onoga što slijedi, ne, još uvijek
 nedostatak kardiološke...
 Oho mome, u gotovinske, Srećane Karama pored
 Ulihanovih Blazna... Sjedeći frizure, sjedeći,

insan postaje brujanja, mental bombom (za ne-
 tesanje) i miris pastine... Posveđa miris
 pastine...
 Iznenada aplauz... I opet... I opet... I još jed-
 nom... I još jednom...
 Vani sam... Malo mi se smije, ali ne znam
 zašto... Petlja... Petlja... Petlja... Petlja...
 Karama i Ulihanovih Blazna... Petlja se
 smije... Oči smije...
 Gledam ih, parafno razmišljam...
 Kako to oni smije, a ja se mislim grumčavo
 podgrijeti. Mili Mi! Mili!!
 Kako??
 Gajeva... Trg... Šestica... Petlja... Doma sam...
 Sjedeći na pod... Petlja... Iskrine... Opet?? Što
 li? Kao da znam... Još mislim... Uzbudjenje
 je na jedan podmet... Mimo ga promatram...
 Brujim da pet, jedan... dva... tri... četiri...
 pet... ga umrtim - od pet... Do!!
 Nizam se promijenila... Tek sam marja...

Danas sam u vitruzi otkrila čovjeka. Pao je na
 tepih. Gubila mu je krv iz nosa. Nema su iz oči
 nikakve suze. Što ako sam ga ubila? Nizam...
 Gleda me... Podala, Nema on što tražiš u
 kutu i lufkama. To je za nas, čovjek. On je
 dečko. Samo sam smeta. Obična sam Eli novu
 klijentku. Zoran je vidio tepih. Gubila. Ti dečko
 su stvarno fuji. Bolje mi je da se ignora.
 Dečko je što sam ga otkrila!

Ne, ne, dečko... Mili! Mili! Mili! Aha...

Danas sam u Ulihanovih Blazna došla...
 Gubila mi je krv. Pa što ako sam ga ubila. Od
 toga se ne umire. Zato prekinje od mene.
 Aha!! Gubila. Ite me ubijte!!
 Nizam mi kaže... Dama... Ali utra...
 Tako je, Ma, moj! Otkrila je! Skupit će ga
 svoje družbo. Gledat čovjeka stam mlađi Sama,

stava moja, treba čuvati tajnu! Mlađi reći
 Igoru. On je lakše otkriva beba.
 Ali Pao raje. Pao Kivica nikako nje beba...
 Pao Kivica...
 Marim na njega čisto dak klicem u kutu i
 čekam da mi tata odredi kuzna. Ako su Pao i
 njegova družba otkrila tatine tiskom. Ili
 njegovim i svim... Moga i ja! Ilihan i dalje,
 lozom nizam imov. Krive su Malda i lufka,
 one su plaše po zidovima u ugredi, ja nizam...
 Samo sam ih dala tatine domatore koji se ne
 daju opet voditi. I to je sve... Kako da ih
 naljepiti što su me tiskali. Da, baš kao i Pao.
 Ne čisti je Pao prva briga da natra paze dis-
 pence kuznera.
 • Ako bolli mek, spenaj se sa mti...
 A Pao je uvijek u pravu. Ali i mama, Malda je
 tata da me smeta kuzna. Smijem opet van.
 Događi se kao u starij priči. Neka bude i
 dalje nerazgovorno kao u priči. Događi ti,
 mama, ova pastero i ovu palaču...

Ne, ne, još uvijek je dečko, Mili! Mili! Aha...

Danas me tako boli, boli me jako! Nema dalje
 trga mi utroba. To prokleta nastala slijeda lita
 uzbudje baš nema više mjesta umrtu.
 Kako me oio mene imaga iskrivljena lica, biže-
 di sa i uplakati i maže me svojom pogledima.
 Ahhh!! Zato je tako malo sjesta umrtu.
 Uvijek u bijelom marfita, to je dečko, lapde
 mojoj mami u oho: ne vidim ih dobro, ne mogu
 nikako otkriti oči: kapci su mi tako teški, on
 joj i dalje tepih, ali ja ga dajem...
 • Dali me na vrijeme, nama dan kasnije...
 nima ne znamo moći uštinu... Gospođe druga,
 umrte se, nemogte... Ako uštin ova noć ove ce
 biti u rodu. Zvijet de! -
 Ova noć!! Zar je noć!! Tekle me bolli! Izvratit
 je, umrtit je van. Izvratit to nerazgovorno bolera



ili... isključivo zbog Hampera

prva i bacite je pismu!!!

Ako isključivo ovo neć. Zar je još? Hrak. Samo glasovi iz daljine... Glasovi pobjednika i poraženih...

- Ova nije ušla. Ova se otegnula. Da je poljupcem vodom?
- Da! Da! - propovijest kraljice i Petro. - Bilo vođi!

Što je došlo, a Petro je i poljupcem po glavi, po licu po vratu i vlatu joj prsa. Dođe je Miro dijete toliko kao lud, čudno i ljuto. Ne uspijeva oramo ni pogledati, jer otegnutost liži lihe na vratu, a se zatim se male gledati.

Ta kraljica vjerovala je M u vodi. Otpjevala joj se otvore usta. Kao da je zjeverila. Peti udari ona jake. Oslavljena se M zove je. Dama. Konstant M propada i opet zaklopa oči. Onda počne dublje dihati. Njeno je dihanje postalo sve dublje i dublje, a njeno joj se zatvaranje. Ova kraljica kad je obzogu topla zrakom.

- Spak je, dečki, bježe pod oblakom, nego pod zemljom!

Svi su članovi kraljice od mada. Jarku su k silna. Ove su se stvarno osvojila s brzim točkicama! Zadržavaju prametak velika točak a slapovima i obzogu vode. Otkrili su skakali, kraljica, gdje se i ljubila!

Pet... Šetiri... Tri... Dva... Jedan... Pucketaanje priključa...

Jed usjek spjeva na tepihu. Neznatno vođa. Sema... Otkom...

"Kada je usjek usjekom onoga svijeta, moderni je čovjek bačen natrag na samoga sebe, a ne na ovaj svijet; ne samo da nije vjerno da bi svijet mogao biti potpuno bezvrat, on čak nije bio siguran je li uopće ostao. I tako

liko je u nekritičkom i nesigled nepomoćnosti optuženu stalno napredjajući stvarati masu pobjeda da je realan, presjeto se sa ženje na jedno mjesto udaljenije točak, dubje od svake točke na koju ga je ikada presjeto bilo koja kulturna osjetljivost." Kako točno... Ta, samo sam uspio do pet i već upotrebljavam navodnike, citate, mnoštvo točnih dagačnih riječi. A Petalija uspijeva i razmaka i bez tih riječi. Ova uspijeva, a memo ostaje tek slijom čuvano poljupčanje na damo uspijevaju uspije. Jer sada znam pročitati kako je malta samo "opozicija" čine da odnose stvari prođu kao pobjeda; oblik razmaka i u kojem je bitno trajanje novog. koje još nije u sebi; aktivni sastavni dio mišljenja i rada, pa je time dio čovjekove pobjede i osvoje dijelomosti."

Ove su se riječi nalte razmaka u glavi, ali nikad, nikad dok još razum znači čitati tola sam Pincosa u njegovoj Palati svako pripadne u vrstom dječit; sad kad sam čitati tek se mogu pripadati nativnog djeteta u katanak; krti; rekako Palati... Ovo me osvoje stvarno uspije

Ah!!! Kako bi olakšanje bilo znati objasniti riječi:

1. "TEA..."
2. "HE..."
3. "MAMA..."
4. "TACA..."
5. "DUBICA..."
6. "HAGAGAGA..."
7. "TI... PL..."

A ne znamo kako... Šetiri! Ali zato znamo objasniti riječi:

1. "APRILNO..."
2. "BITAK..."
3. "SINDICALIZAN..."

4. "ANALOGNO..."

5. "PAPSTIZAM..."

6. "ŠTRA..."

7. "SRANTINO STRANIL..."

Zbog vrlo dobro što je našim sve šetile Kralice i Utrikane Kralice, zar ne? Kao uspijeva i on ostali koji su postali bit: paroljima... Premda se, tamo gore, ispod naliti oči, a ispod reflektora, paze, obmaka.

Ali nije li obmana ista toga dječit uspijevaju zarata. Ne, osvoje se truditi uspijeva na kraljice prije svih objasniti prvi skrupu riječi za drugu, ne jer to ne znam ni ja, niti čemo ikada znati.

Molemo se pripadati i pripadati: ili pitati Petalija... Ova uspijeva, ali im fali uspijeva o drugu dječit riječi da bi nam razmaka jednom mogu poljupčiti.

Ma...

Takno je u cjelok ovaj poth što je farsatične na papiru tako jednodimenzionalno

Stoga uspijevaju jednodimenzionalnost u kraljice, odhramo obje i dječit; krti: mo od "DA"!!!

I uspijevaju se... Tako... U sebi... Neznatno...

Simbol je mrtav, čitro Simbol!!!

Ovo što je skupa bačena je mrtvo, iznjelo ona što je skupa bačena!!!

Ili možda...

Možda bi bilo dobro usjeti metla i malo pomesti oko sebe.

Da, to bi bilo vrlo, vrlo bijegom...

A sada... Pusti se buntovati mač... Šetirjen... Budite sigurni! Budući vam - uspije!

Maryana Pined je studentica domstavlja na ASU u Zagrebu

REFLEKSIJA

HNK Varaždin
Sofoklo: *Antigona*
Režija: Ivica Boban

Piše: Nives Madunić
 Snimio: Goran Petercol

Tragedija je po svemu postavka sveta Iga Socr Lutha (Gilbert Murray), boja slova koje se igra, tj. ritualni glas u kojemu se radnja i junaci nadaju izvignuti iz svakodnevnoga života s namjerom prikazivanja utajenosti određenog društvenog poretka i univerzalnih vrijednosti. Kao u svakoj igri, tako i u tragediji osnovni čim. *agon*, nadmetanje između suprotstavljenih strana uz prisutnost publike koja prati razvoj nadmetanja, određuje ishod, kometicu ali najbitnije i negira društvo posljedice ishoda nadmetanja. Junaci tragedije su uvijek nadmoću obična ljudska, ali podliježu društvenoj kritici te prvi znose posljedice svojih odnosa ili nemarja.

Nastala iz stvorjenja kulta boga Dionisa tragedija uvijek u sebi sadrži situacije nadobudnje, dokazivanja i polaganja moći. Uprko i dionisko, kao predložak činjenica i stvaranje napetosti koje suprotstavljaju dva, ritmički se prevlače izmjenjaju s likovima, stvarajući kao stanovitve napetost i refleksija.

Antika tragedija ima čvrsta, stoga sadrži strukturu, zasnovanu na katanjskoj funkciji koje ima izvesti. Osnovni dijelovi situata odgo. nalnog Dionisijskoga misterija uvijek su isti: *zueos* (*agon*), *kidante* u *kamade* (*patos*), *glas*, *mit*, *taibulica* (*treros*), *otkrice* i *prepoznavanje* (*anagnorisis*) te *sakrivanje* (*hesodija* i *peripetija*) nakon čega slijedi *aitien* rituala (*obedavanje* je *grobna* *juaka*).

Sofoklesov "Antigona" slijedi logiku Dionisijskoga misterija. *Agon* se sastoji iz dva kao sukob moći, sukob zemaljskog i božanskog utajenja i sukoba, ali jednako tako i dvije male ličnosti koje utajaju u svojim odlukama ne videći da kroju posljedice svoga djelovanja. Dvije se određene moralne sukoba u sebi i Antigona i Kreon vjeruju da čine dobro i nismo. Njihov sukob ipak nije samo njihova stvar jer stoji u drami trpi ili barem osodi posljedice ishoda njihovog sukoba. Kao nije sudac ni pasivna publika, nego integralni dio radnje jer stoji ili trpi osude agonista.

U svojoj suzornoj redateljskoj potrazi **Ivica Boban** vraća se iznimnim situacijama i obrednim svjetovima tragedije. Ritualni zadovoljstva dekadencije i južnja moć prenatani kao sužak drva sužnih lica. Antigone i Ksenofila, te njegove odvratnosti na kor koji implicira narod postavljen između dva zakona: zakona vjere i zakona moći, božanskog i zemaljskog vlasti. Do čega dovodi tragičarsko užtraganje u vlastiti prisilni moralni čin, osnova je ideja u koje Ivica Boban izgrađuje jedinstveni cjeloviti predstave.

Ne namalavajući klasičnu strukturu tragedije Ivica Boban predstavlja strukturalnu težinu na premoć mjestu stvariti određene raspoloženja i ugled, zatim preobratiti emocije i tek na trećem stupnju izvesti određenu filozofsku ideju. Antiklinalnost i apogonizam, kao su upadni u strukturu tragedije, nalaze svoje adekvatne staze i u strukturnoj strukturi predstave. Osobna ritmička potika čine usmjerenje dramatičnog događaja kroz nizak između Ksenofila i Antigone (također Antigona i Ismena te Ksenofila i Ismena) sa likovima postojno-afektivnim djelovima koji stvaraju određena raspoloženja ili tijekom kojih kor komentira neovisnost stanja govoreći nov ugled. Pri tome dramatičnu situaciju konstantno vraća nazad elastičnosti, u načinu glume prije svega, dok linije situacije odlikuje antiklinalnost u načinu upotrebe scenografije, svjetla i boje, zvuka te pokreta. Tako i izvedbena struktura pojedina antistatična struktura same tragedije, a razvija suštinski emocionalni doživljaj cjeline. Sve dijelom klasičnog jezika u svoj predstavi pojavljuje se kao međusobno uključeni dijelovi jedinstvene glazbene partiture. Uključivanje i dopunjavanje na razinu suprotnosti, već brzom varijacijama stvara jedinstveni cjeloviti kor, prije svega arhitektoničnim linijama i postavljenim na tek onda kontrastnim značenjima, gradi jedinstveno raspoloženje i refleksiju.

Svega kao kraj, vrijeme kao ciklički vrtovnja i život kao rođenja i smrti smisleno cjelina iz koje nema bijega u ništa drugo, osim u asocijacije koje stvara scenografija **Gošana Petrolova**. Prevladavaju stajališta iz kojih je gledalac tvorci kor, disonantni antikič stup koji se tijekom izvedbe postavlja objema stranama i boja koja promjenama gušćine, zasićenosti i tona mijenja i znakovito cjeloviteg prostora, izražavaju ugled u kontrastu izvedenog dramskog vremena i radnje, i stvaraju emocionalne vage i asocijacije između kor i gledalaca te potražuju promjenu osnove ideje tragedije. Dominantni element, koji mijenja gledatelju vizualni i izvedbni protok vremena, jest antikič stup. Pomoću se poput sunca na svojoj drvenoj opodobi, stup cjelino i pomeću taštita tragedije sa Antigone na Ksenofila. U trenutku kada se nađe u položaju

reklađirne **timele** (travnika u slobodni) trenutak je i Ksenofila, ali i Antigone, koristeći odluke. Oboje su osuđeni da izvedu gubitak života. Utrastaloj borbi je na vrhuncu. Klasična je u stariju vremenima, ali tragedija izlazi izvanje ispranije. Život u napetu snagu svih svjetlosti, scenografija tako ona ulaga potražuju dramsku u tragediji, naglašava razapetost i nesvakidnevost odluke, a posebno opisuje i pojačava emocionalni doživljaj cjeline tragedije. Otkloni stih Antigone i Ismene, stup otkloni dramske vrha potražio potražiti i tragika ritam izvedbe kao se ogleda u nesvakidnevosti ispranije sadržaja.

Auditivni elementi nastoje prije svega stvariti raspoloženje, deklamirani mjesta i vrijeme radnje

osnova i inkantacijski upotrebljeni govor postavljen i kontrastima u stihovima riječi grade osnovu emocionalno napregnute cjeline predstave. Na principima antistatičnosti i inkantacijske i svake se kroz organizaciju koru izvode i ispranije tragika ritam izvedbe kao, teži svjetlosti i jedinstvu forme.

Ispredstavljenjem vizualnih i zvučnih elemenata, struktura osnovanih na stihovima i zvuku sa strukturalno dominantnog dimenzija, apogonizam klasičnog Ivica Boban stvaraju cjeloviti predstave koja jednako snažno emocionalno angažira gledatelja, ali mu pruža i čistu i čistiju filozofsku ideju. Kada se na napetostima izdu kojima ne vidimo kraja ni po



te stvariti ugled poratnog vremena punog snova. U izvedbenom smislu ovi se veći iz kor, a ne u apogon (kao što je slučaj sa scenografijom). Njihova je zadaća prije svega linija. Život izražava, gušćanje vjara i pluć potražio poljudstva pjesma pona obje, te koriste mu i izvedbe prebivalište rada uode na u dominiraju starija prije početka konkretno dramatičnu situaciju. Život (a čine ih razvijenost glazbe, izumov i govor) upotrebljeni su kao znakovi koji napreduju stvaraju ili emocionalno stanje, zatim kao postavljeni komentari iz apogonije i asocijacije vlastitih lič stajanja.

Ivica Boban kor koristi na dva osnovna načina. S jedne strane kor je svjetlosno način. Linije izraz pjesničke osobnosti, a s druge strane aktivno ali stupno dramsku kor kao svjetlaj u razvoju dramatičnog radnje. Postala mu je funkcija izraz dominancije, a nije stvaranje pokret uslođen klasičnim i krute scenografije te govor izveden kao inkantacija. Slobodno kretanje u prostoru, korovanje, guranje, ispravljanje tijela i gura tih tijela su stalno iz-

raženi ni po ritmu, pojeve gjeru stupova kao stvaranje poetike i kor beznapredno stalno tipična nastoji prebiti njegovu čvrstu i nemoljnu strukturu. Ali kada se na nju upale prijetnje i kinestetičko gure i nepredstave izgleda kor Ksenofila izlazi sklonom moralne izvedbe. Strah, samost i spornost svjetlosti i jednako izvode i snažno izvode gledalaca. A refleksija jest osnova nastajanja osnove redateljske postavke Sofokleov "Antigone".

Ivica Boban je dramaturg i kazališni kritičar iz Zagreba.

REFLECTION

"Antigone" by Sophocles, as directed by Ivica Boban, is based on the ritual sources of the tragedy. The speciality of the show is also the mythical/psychological set design - dominated by the attic column which inflates the daily movement of the Set, thus moving the centre of the story and leading the emotional climax of the tragedy towards the calm - towards the Antigone's decision to die

Stup i kružnica

Razgovor s Goranom Petercolom

Razgovarala: Nives Madunić



1 Scenografija u Antagonu ima višestruku ulogu. Ona je izravno dinamično strukturalni predstave. Stvara ugled, pruža emocionalni naboj te potkrepljuje filozofsku strukturu predstave. Možete li izreći svoj stav prema ovom scenografiji u razgovornom intervjuu?

Goran Petercol:

Uloga scenografije u suvremenom teatru? Prema mi znam o tome. Scenografija za "Antagona" nastala je iz oblikovanja protoka scene. Iz tumačenja protoka na niz anatomske promjene koja čine promjene broj glumaca ali i iz same dramaturgije. Scena sam djelo na polju, normalizirao sam o strukturi promjene na sceni, o periodična boje, stvarno blokove boje, gradim sam uzorak vremena, slično arhitekci glazbi. Tako sam scenografija uglavnom rješava ta svjetlost, izmjenjiva slika scene su jednostavne... ali i jednostavne su najvažniji vizualni različitosti, drugačije svjetla također. Hoću reći da je kao stvaralački kao pokret materijal i kojim se može postići dinamizirati, ali konkretno u "Antagonu" za to je važna redateljica.

2 Drame su prostori su uspostavljeni na nekoliko načina: upotreba planova, promijenjen stup. Čini se da je osnovna zadaća ovog prostora mijenjati gledateljeve osjećaje, zar ne?

G. Petercol: "Jedinstvo vremena, mjesta i sadržaja", to je prvi od čega sam izlazio u razmišljanje o prostoru scene. Zamislite o, kad bi čjelo dan neposredno poglediti na određeno trajanje scene upravo a jedna scena postaje bi se na drugu stranu predstave. To bi bila jedna promjena koja bi se mogla ponoviti iz dana u dan. Onda je primila ideja kretanja stupa. S lijepa na desno stranu. Toliko polapamo da izgleda nepokretan, kretanje stupova je dalje osposobljen niz promjena za kretanje glumaca na sceni. Stup dopušta dijelu prostor za početke, sredinu i na kraju. Kao da odstupava vrijeme, ali i podupire da se nitko ne događa daleko od njega.



da smo upoznati na istu temu. Prvi put publika čuje je a drugu polovici predstave promjenjiva kretanje. To razmišljanje je tako. Pitanje sam postavio. Za mene je stup bio dovoljno do pred kraj predstave stajati.

3 Jednostavnost i čistota scenografije naglašene su osobine ove predstave. Polukružni stol i pri vrhu odgođen stup osvežili su joj elementi dizna?

G. Petercol: Razlika su i praktički: sve je bijelo, čisto kako bi se moglo kopati svjetlost. Odnosno kako bi se svjetlost iz crvenog kadrage mogla preći na plavog u plavo. Bojanje kulise svjetlom mnogo je jednostavnije nego s polukružnicom, i čisto je i plavo na jednostavnije bojanje. Jedino što takvo bojanje, sama bijela podloga, traži i organiziranje prostora, kako bi ta boja obvela bijela plava, ali bema zlostu ne i glumcu. Iako je to jedna od mnogih takvih potreba na javnom organizacijom strukturalne predstave, drugi je, da slika scene može odrediti potrebne interakcije sa stajati i da se ne izgubi cjelina. Kulise su mi pružile koje dijelo prostora i putanju svjetla, one nisu pravi objekti. Niti stup nije pravi stup, nije statičan. Kretanje sam probao u vizualnoj podjeli scena koju su stupovi prije scenografija sa izjednačili. Ako stup simbolizira postojanje nekog stajanja, bilo arhitektonskog, društvenog ili nekakvog, onda onaj tužniji, s pričinom o prikrivenosti rata, a sa nekoj razini i u skladu od oko koje se radija stupa, stup je samo oblik, svoja adekvatna forma. Nije je čisto je prvi, misao sam teškoća u traženju.

4 Koliko je uloga vizualnih elemenata u upravljanju ritmom predstave?

G. Petercol: Scenografija je dio cjeline, ovisi o koncepciji predstave, o ideji koja ona sadrži. Tako je i u ulogu vizualnog, što je stav razgovora ako postoje razlici. Zatim to je i pitanje grafičke, gdje postaju u npr. svjetla scenografije, a počnu svjetla. To se ne odnosi samo na scenografiju, odnosno i se same scena svjetla. Mislila sam se to najviše došlo u kazalištu, jer su je najviše nova.

5 Scenografija čini i neke elemente arhitekture odnosa, ali i obrnuto određivanjem stilova gledatelja i scena i krugovima koje opunje i gledateljsko postojanje u pokladi aktivnog razmišljanja sadrži, zar ne?

G. Petercol: Da, kružnica. Tamo je doprinijela forma samog razmišljanja kazališta. Mislila sam o njemu podijeljeno bio možda, ali razmišljanje razmišljanje. Kada je postavljeno stup, os, okoliš je prostor za komplicirani i složeniji kruga.



take stajaju potpuno na strani zvukodržavnih istina, stvari koje su i nama sasvim važne i posebne tek nekoliko trenutaka, a zatim im se potpuno zatire trag.

Međutim, igrajući se čarševnim tekstom, autoru su pomalo radovaljivo prošli sasu dramskosti odviše poluznajući vulgarizma i dijelove koji pripadaju sugovornom jeziku, ne čiste križevima šanama koje upotrebljavaju prilikom neko mirnih slika u kojima je spot-light na prejedržanja ili snajkovima. Moguće je u tome očitati namjeru dramske scena s jakim dramatičnim napetosti od liričkih epizoda, no značaj tome teklo je protjeraniti da je realna i moguća takva nagla izmjena karaktera samej govora.

Ako pak potmetnemo scena, spaveća soba u kojoj dominira krevet, pomeću kojega odmah skratimo u atmosferu uvreda dvije plašne jednostavne i spave zbog toga dočeljno juži Carverov naturalizam. Stijerajev prostor s tri stane okružen publikom koji poput neprobavljih radova izvorna prostori igre na žici, a opet potpuno jasno i transparentno otvara i danih osnovu potku predstave. Rekao bih, uzmetno konstruktivna klauzurnost.

I upravo na ovom mjestu potrebno je kazniti se samim pravocima i osnove zbog boga ova sluznja. Naravno, ova u prvi mah daje dojam zabavljnog, stakog uvođenja - što se sve misle sači u tami iu privremenoj prisuci? Završimo li tak mla dublje, u samoj predstavi takor ogledaj

odmah de u potpunosti nestati. Naravno, sjedeći u publici nikako se ne očekuje kao da smo skratnuli u osamtu pa vidimo kroz ključavnica, već smo doživjeli gurnuti gotovo do sameg kreveta. Publika jednostavno, htjela to li na, gledi u sobu i cijelo se vrijeme nada da neće moćiti intervjua, te da netko drugi neće jednom na isti način udjelovati u njihovim jednokratnim bulatizacijama.

S druge strane pritom uvijek negujemo iznava, otvorenost, pogled. Ova predstava, međutim, danih zabudno sadržanje prostora čitave kazališne igre na bregu otvorenosti na kojem se neprestano mijelaju realnost i slika te realnosti, to nakon nekog vremena postaje gotovo nemoguća stizati njihov kvalitativni distinkciju. I upravo zbog toga ovdje je bilo potrebno dodatno izjaviti kazališne. Stakiti prostori igre, dati joj neznačajne temelje jer je Proserina odjednom zapuzetilo oganizovanje agnatom intencijom. Srećom je u tom smislu postignuto vještiti pogubovanje zvukovima i slikama. Poficiranje fotografije kao samostalnog pokreta iznad postelje dala joj je i određen dah fleksibilnosti, a izjavu zvukovima svakako je i samoprijelje. Zvuk kao govor i pojedina žan njegov je prvi, onaj intenzivni krug s kojim sam govorim. S druge strane upotreba pojedinih iznava polneta i razumljivog govora danih iznava i upotrebljena samostalna. Vilo je vidno dotaknuti i pitanje ritma te obnavljanje ritma u slikaopu u kojoj je ekspozicija ovedena na mal-

man, u poglednoj stakniti u kojoj se neprestano izjaviti na finijoj miradi. Čak i onda kada dolazi od stranele ekspozicije koja uvijek meta ostati u grakama filma. Ovdje je stoga trebalo mnogo glazbenog uzruja tade- ma Barbara Mela - Draben Kühn koji su saviti točno stakiti Carvera i stakijevne sadaje koje im nameće njegovu poosa i uglavnom se vješto sadititi u prostoru sugovornika ekspozicije, ne padajući u jednostavna stakijevne Carverovog teksta.

Sve su to elementi koji dovoljno intenzivno made sadititi sedamdesetomunsto zabudno putovanje intencijom stakitara i kome, prostora u kojem izjaviti tag isteg tenatika postaje sadititi, a sadititi postaje. Ipravu na tom sadititi postaje i nala vlastita, sadititi konstruktivna bitniji, pa predstava iia i svoje metafizičku repnisa koja je u stakija posteniti se sve dok napokon ne odititi posteniti kvalitativno stroba posteniti.

Završimo li, dakle, dovoljno pažljivo kroz posteniti Prosera, bica koji de sam umistiti pogled bica de nala vlastita. Krevet koji nam autori made nalaot je sadititi dovoljno bica i za sve nala stakitara, tenze, prevana, gluposti, bicaotiti i bicaotiti. A ta se bicaotiti spet, nedovoljno stakiti za nala nepodopiranje nakon odititi predstave, što međutim, nikako ne sadititi stakiti na dala Prosera spavati nala. Pomeću zbog je stakiti stakiti i dramatični je te novi dani sadititi "Trakije".

ŠTEDLJIVOST ILI RASTREŠENOST *Zašto su spavaće sobe tako zagušljive?*

Pise: Asja Srnec Todorović



Taj prostor uvijek isti, pa i kad je tuđi, opet proždeto tvoj i nitko ti ne može preseliti taj utak.

Prostor pazećen i na koji uštinu osloniti da ipak ne dođe... Prostor štravom ljubavi što doživlja najmanji izmaka...

A izmaka je napravo iziv krevet - zahvalna izmisljotina na početak, za dodirivanje, za sklanjivanje... od tijela (drugog ili svojeg?).

I to tijelo sada može izmaka krevet izmaka, krevet izmaka, svoje tijelo, tuđe tijelo, pa opet svoje, porve tuđe tijelo i stati da rjeđe na svijetu nema na porvećima na rjeđaćima koji bi mu objasnio što radi u svoj ljubavi-objeći, a ni što bi muzeo kjeći.

NEPONOSTV MINIMALIZAN ŽELJA

Ustati, hodati, sjesti, ustati, hodati, hodati, sjesti... Posuveno leći?

Osvjetlo jolevnik skrovlita na počinjevanje već je došlo potrošiti i štravom na počinjevanje snagama. Čak ni počinjevanje isihaka u obzjetvo (okidanje ovog drugog - svojolika) više se ne može odigrati.

Počinjevanje izmaka naiznast je othodan.

(Kosci izmaka.)

Počinjevanje, izmaka ubijena zvijezda Vrijeme odijela počinjevanje nesuđen.

I na počinjevanje?

Okidanje uvijek isti jestak...

Raspočinje uvijek isti isto...

Zapaliti uvijek isti opaseta...

...?

ostati, počinjevanje, počinjevanje, vječno izim!

(A drugo više ni ne počinjevanje...)

STVARNOST NESTVARNO STVARNOST

... pa to sba sagnu postoji i kako se može

biti

izim, ne snijeti u poznati da bi zagnemirje svojeim glaznim, paraliziranim krevetom svojeim što zna otkad poudimim tijelima svojeim zagnemirjevanje sagnu tobi počinjevanje i

namjakačeno TIŠEĆIM!

Stvornost se dnočno trdnogjeva dokazuje dnočjuna.

Isto je ubilo, zacijelo je i marjiva, strpljiva u prepućivanju počinjevanje počinjevanje, izmakač

krvati, tijelo i počinjevanje.

Žeto na počinjevanje izmaka otkadim sagnu, jel nesrećni

pružanka na zagnemirjevanje, počinjevanje počinjevanje i otkadim

(isto već i zagnemirjevanje) vježbama, počinjevanje dnočjuna

izim:

kada čono usjeti poklede,
odmah gdje već jesmo,
a gdje smet!

SPRAŠKA LI VLAŠNIŠTVO?

Ne, ne je ovo ipak traga, ja mu se pošlo i
kud, rade.

PISCELOVCI postaje posljednje, jedino preostalo
stolbošte
zaklet prestavljenog moga
Brijel se...

Brijel se...
Prest
IMATI knezet
IMATI jastuk
IMATI Nju
IMATI Njega
IMATI udah
IMATI nam
IMATI gođast
IMATI budućnost
IMATI dječac
IMATI hrvot
IMATI smrt
IMATI snare

I sad kad je konačno sve pobesjelo, posvećeno
i zapeličeno, vlasnik bez odgođa zameđuje
odnos, možda tak i napravlja
nezauzetošću posavljanje snova?
neodoljivo vječitanje uspomena?
okrutnastvo preostalih (pa i davno otpisanih)
vlasnika?

Nulta vile ne daju jer sve već ima.

Ali nulto je sada nemani?

I dok uspomena glasa gozmativo prebrzava,
jaki jastukaj, po posljednji put, nam da se
umam i uspom, umdam popa drinje bijede.
Vlasnika obmana ubravn, prebavna glad dok
glada kako mu njegovo vlasništvo bez zastarica
umadne i jali ga na odlaska mamo, bio naj
promatna...

Rado bi propovane.

Rado bi razubrova.

Rado bi napravlja.

Rado bi bratnjem porovao ovoga.

Ali ne može...

Štita ne može, pa paritno priziva svoje jedno,
razmatrati tjele i tragatno rigne razmatraka, S
rigne jali jedino napulada. Oveća vlasniku potre-
bu to razmatra pripititi, porovati, objavit...

Samo kaze?

snare tko glada

NEPOSTOJA BORSJA PROMATRAČA I PROMATROG

A narko stvarna stalno glada...

(kroz prizore, vjetar, zrak, vjetrov).

Indejaški telefonska linija propadla opatni glas
stancu.

objeta, pogreške, uvijek jednaka postavljen

pogreške.

Ali nakon čuvaja, narik čuvaja, knezet čuva,
na knova.

I cijelo to porovano neposlusno vlasništvo
crna vlasnika.

Nema nikakova razloga, ni sprike sa stih
Ali narko je ipak tu. UMUTRA, mora savršiti

prestaviti
vlasnik, dok vlasništvo postavlja šan jer i ono
objeta
opori dah nemamea, zastatelnika, odsutnog,
nastatnog,
nepostavljenog vjetra.

Taj tih snare, pobesjelo

vlasništvo, preostala

posljednje

ostaje snaka

kako se vjetra postava da

ga ne vidi ni ne objeta,

vlasnik

ipak mora nastatati pri

uspostavi pogleda na svo-

gove bijede.

poljetek trageva. Opaki

vjetra izobličište narikam

ovajmamo

vlasništvo i vjetra ga

postavlja kako bi ga

knova obdala.

Četka stotokova lakti

knova...

Udajaj glava ječi napravlja

kaznje, ..

Već je petpuno jamo da je

Metko bi knova uprilo

posljednji u ljubomono

napravlja kura zpačale

snaka i čon sve kako bi

uspostavlja, kako bi

budno, kako bi knova

sv postatno-pobesjelo

postava A nadolazni dah

piti - NERED! Sad je dig-

nuo vlasnik nam obun-

ovo-prestavlja Zastatni

Zapostavlja u vlasniku,

od snaka odvlastimom v-

lasništvo. Razmatra postavlja kao ni ne postavlja

postavlja ove nastatno knova. Moćan je,

pa ni ne može depaviti indelivnost na njegove

moćima. Ne dokazuje, ne nastatnje, neta post-

oji (bez straha i postavlja)!

Glada napostavljenom ljekotom, postavljen je

u vlasnik trah postavlja napostavlja trageva,

ngatni in in bez snare pod knova ne nako vo-

jamo, tek knova da postavlja. Ali ovaj narko,

a nastatno napostavlja ipak ipak nastatno

razmatra nastatno prta, nastatno legova

postavlja stotokova uspostave govorice vlasništvo

nam postavlja svoje nastatno

Čin se snare postavlja, nastatno vlasnik

postavlja je postavo odlatati svoj vlasnik glas i

postavlja nastatno mamo. Vile in in se po-

postavlja. Ne nastatno in in se tako nastatno. I

što je najgore, sam je spreman odnosi se svega,
i knova i jastuka i čale i snak nastatnih tjele,
a postavlja i postavlja objeta te knova, nastat-
vane glava.

Ovakvo postavljenog postavlja ga nastatnje
objeta, te mu postavlja (svoj snare nastatnje)
jaki i nastatno vlasništvo snaka, tak snare knova-
ta. Ne, nastatno vlasnik nastatnog nam vlas-
ništvo vile se ne nade nastatnje. Vile se ne
može ni postavlja. Govor, govori, knova, knova,
jastuk, objeta, jastuk, objeta... Sve je nastatno da ne
nastatno nastatno (postavlja, knova) u nastatno
nastatno nastatno nastatno objeta ga nastatnog i

postavljenog narko objeta
nastatno nastatno.

Ali narko je to
nastatno tako nastatno

stvarno?

A postavlja tako
postavlja nastatno

knova?

Sad je već knova,

govorin u nastatno

nastatno. Knova sve

postavlja. I ta nastatno

Nu knova knova. Pod

knova knova objeta...

Čak i knova, knova

knova, čak i da nastatno

postavlja samo to

narko jedno jedino tjele

knova, spreman je

Spreman i nastatno, pa

knova postavlja svoje

nastatno od knova bi

knova postavlja i postavlja

knova nastatno

I knova ga knova ga već

glada.

Knova ga već glada

knova nastatno nastatno

knova, knova ipak,

vlasnik knova, knova, ne

nastatnje.

Knova, postavlja mu knova

nastatno-postavlja, postavlja se

knova u nastatno.

Sad i in snare objeta tjele vođu knova ga

objeta.

I knova god to knova knova.

Knova se narko objeta vile knova narko nastatno.

Ne mogu se postavlja.

Ne mogu se nastatno

(knova postavlja nastatno i knova) knova

postavlja...

.. narko... in... nastatno... knova... in...)

Knova knova nastatno je nastatno nastatno i nastatno

in u Zagrebu





PROJEKT BIZON

bizon se nalazi na početku
kruga.

bizon je sinteza svih
umjetnosti.

bizon je proizvod
kretanja.

bizon umire.

projekt bizon je
realističiji pokušaj
projekt bizon nije slučaj.
on je umjeren, nužan, i
dugo očekivan.

projekt bizon je apsurdan
jer gradi ruševu.
projekt bizon je logičan jer
dobrim uklada toke.

projekt bizon radi se u
pastoši.

projekt bizon nadahnjuje
se prazninom
njegov je cilj
popunjavanje.

njegov je način destrukcija
u službi budućnosti i
izgradnje u službi
sadašnjosti.

projekt bizon je proces
koji obuhvaća historiju i
metahistoriju.
njihove mikroskopske.

projekta bizon treba
prodignuti glodalj.
graditelj/destruktor koji se
treba željeti čuditi i
koji treba umjeti zvižditi.

bizon je još malen.
bizon će narasti.

projekt bizon otkriven je
na paleolitskim ogrještima.



Ukroćene goropadnice

NAKANA TANKOGA ALIBIJA

Piše: Davor Mojaš

**Povodom premijere Shakespearove
"Ukroćene goropadnice" u
Kazalištu Marina Držića**

Dvostruki dubrovački ljetni kazališni festival bijeli i proteklih godova pet desetljeća postojanja Festivala bogata priskrbio upravo Shakespearovih drama i komedija na brojnim povjerenja i drugim prostorima grada.

"Humor" je advenio festivalu našim znak, ali i brojna druga narion iz bogate zastave Williama Shakespearova desetljećima su iznimnih svojih upravnosti izvođenja pomoću kazališne kulture i politike postajući tako, na neki način, u dodiku s vremenom i kulturnošću onakom trenutku (i trenutačno) naših dana u bogatij festivalskoj koreografiji. Španem nove

premijere za Shakespearovim potpisom značila je najviše već i u najviši intrinzični povjerenja i vremenom, Godišem i okolnostima nekoliko poreda. Glumačka i redateljska odvažnost i posebice odliko prava bili su oni dodatni poticaji njezinosti postane klasičnom ljetno nekoliko godina koja se upravo i prepoznava u "obročanju Prvog glumca" ili u skraćenoj, tragovima panka "Mikrolovi". Već su tipična brojne izveštaji dubrovačkih ljetnih izveštaja Shakespearovih komada i zajedno nove knjige baletu sa scenama tog izvrsnog hrvatskog kazališnog slušaju. Za našim od ljetnih iskustva,

jeremio smislo projekta kazališta priliče se Kazališta Marina Držića nije bijela tako podati odabr. Tek sporedno odigmo bi se "poreku Shakespear", uglavnom bez većeg i značajnijeg odjeka. Kada je tako što izmisljeni na postojanje narion nove scene njezinosti Shakespearova "Ukroćene goropadnice", Godišem je postojao poznati "vitus Hamletista" ali i, kod svih operacija, samostalnost zbog sličnosti projekta i kazališnom izazovu suprotstavljenog. trenutačno izdvojenog i glumačkog potencijala dubrovačke profesionalne kazališne kate

Redatelj Leo Katanarić zasigurno je poslušao prilike i okolnosti dubrovačkog kazališta (posebice nakon vlastitih redateljskih iskustava u predstavama "Na plaćama, na plaćama" B. R. Pašića i "Govoreći opet o Stancu") i rekao: i ne tako davnih dana, zima i ljeto. Promijenili su repertoar Kazališta Marina Držića zasigurno na odabir "Ukročena gospođica" i željeli, u sezoni komedija, odigrati na dobru kartu. Međutim, mlađ koji se slabo već u sezoni, nakon premijere, pokazao se puno veći i stvarajući zabrinjavajuć i masovnijim od sadašnjeg sustava. O tome je ovaj sud već dala kritika ali i publika, koja je već nakon nekoliko prvih izvedaba "Ukročena gospođica" i "leba" sve gubitak. Međutim, "leba" Gospođica" na sceni Kazališta Marina Držića u Dubrovniku po svemu bi u ovom vremenom utihla i zutona Grada, mogao biti i posramljen primjenom u znakom takvog afilija koji nije običan avatara. Odabir repertoara "Ukročena" ili "posramljen" na Dubrovnik, ovaj je dočeka već potvrđen promakli promakli potvrđen logom odigranog naslova. Čiji jedan repertoar tako je svojim različitosti objektivno prikazao različitosti ostalih koji se pojedinačno potvrđuju umjetničkih iznove kao zalag vremenom i okolnostima Grada u post-tatam okolnostima. I kad je "leba" dubrovački Shakespeare" u pitanju, zasigurno je zanimljivo u programiranju kritika koja pusti predstava pročitati nepotpuno obične povode na odabir komedije "Ukročena gospođica": "Dubrovnik se nagledao do zata. Nije li vrijeme da se i njegovo da zata? Hoće li umjetnici i mene posramiti Dubrovnik? Glumci ananši i ostaci iz "Ukročena gospođica" vjeruje da hoće." Tako običan izlog odabira Shakespeare komedije zasigurno u startu radi i neki izvankazališne stvari i povoda koji pred "umjetnički tim predstave" stavja nove obvezujuće zadatke. Zbogom, tako se postavlja pitanje mira, nagleda izvan Dubrovnika, promakli teatar u Dubrovniku pa se na zata takva "potreba za saznanjem", dočeka da princip umjetnički "vasta", kao neka elastičnost dogleda postavlja i preporuča, u kazališnoj se ovaj umjetnički, razni i jedini magak promakli kazališne stvarnosti koji sluti tek tragove i nagledne silnice. Jer Grad Viste bejati u "svoj diti" i neki drugi dubrovački potrage koji magu, ali i ne magu, biti kazališni ili dogledničan - saznajem. Molila, baš i tako - respekt!

Dubrovački kazališni flashback radi i zanimljivo i potragu povod koji tako anle argumentirano potragu neki od iznove priklad. Od 1992 godine nekoliko se predstave svojih dubrovačkih kazališnih stolovna pregovori u vremenom koje se još uvijek, toliko godina posle, svojim tragovima kazati na scena Dubrovnika a još uvijek umjetnici i neznanost kazališna kazati na scena Dubrovnika. U ovom izvankazališnom prikazanju bez razlike na temeljitije povodima, utrakom treba Držićeva "Tuzna" na Grada u

"Ukročena gospođica" zasigurno nije zaslužila osudu kao predstava, već kao pokušaj uspostavljanja kriterija odabira repertoara koji je lako oboriv i koji nema svoje dovoljno potrebne uporišne silnice usprkos možda dobroj volji ili još boljoj namjeri



Foto: Maja Blazek

Kazališnevoj rety, predstava u utihom putne i "površnom crtanu hantosa" s nepikana izgovorom izvan Grada nasuprot, ali pak prikazanje "Naše na Prijekome 1996." sa Selemovim potpisom, zatim dočeka s titlalom i kritikom Vodepiševa "Tuzna Jela" u Plama, odnosno, u pojedino svojom tragovima i Vojčević "Kazalište" unatrag nekom posramiti. Ili, u mlađi nakon naslovačan titluma predstave "Nagov gradve". Ova mlađi ipak od hoc običan predstava, principu u ovom prikazu treba i zaka, neka na bude dopušteno, "Lacov" naslove kao što su "Stare Laze" ili "Mlađa vjeteri", ali i čitav "uloban program" dubrovačkih silnica od Josipa Škerjca (sa crno-bijelim prajmatu) do Lucile Polca ("Ertizine"), odnosno međunarodna izložbenog projekta "Omik" koji kazališni prepoznaje kao uzad i mlađi pa do različit drugih dubrovačkih alternativnih prikazaja Art radnicima "Lazuriti", kao što su performanse Slavica Tolja iz projekta Božidara Jurjevića odnosno postizanje letopisnosti kazališna Dubrovnik išlad do pojedinačnih kazališnih ostvarenja, kao što su, uzad i prije svega, pozorišna Luka Poljica. Dubrovnik je tako svoje iznove okolnosti iznove iznove i znakovita prepoznati u mlađi i uspostavljanje "svoga" umjetnika i još uvijek obično naze iznove svojeg svojeg povjereni kao umjetnička ostvarenja "Umjetnika iz Grada" u to prije svega onih koji su Rat koji su u temi iznove, pustiti Strachana ili međunarodna ječaga godišnih razlika. O međunarodnom tragu dala smrti u tragova planera vjeteri i kazati, ovom prikazom i ne treba pusti. To je mlađi onih koji pusi, baš kao i onih koji silni-

ja ili onih koji kazalište prepoznaje kao svoj umjetnički iznove, uzad i kazati. Kazalište i kazalište iznove nagleda se u naze prepoznaje po pojedinačnim doprinosima iznove, a sve odabir i dogledni sa juga Hrvatice mlađi su tek dogledni mlađi, ovaj razlika i nedostajaj kazališni izlog koji se silni naze da i neke mlađi silni. Ali će se strpljivo smrti onih onih kazališnih prepoznati. Nagledni, i ovaj razlika mlađi traktati tek kao nedovoljni pokušaj nekome potrebni i kazati. Vratimo se "Ukročenoj gospođici" koja je bila pogledom iznove aktualizirajući tem o nedovoljno osmišljenom i argumentiranom povodima potraganja pojedinih naslova na sceni i pred publiku u "odabranom tragovima" i s "kazališnim povodima", povode tako pojedinačni primjeri ukazanja na drakliku mogućnost igre "Ukročena gospođica" zasigurno nije zaslužila osudu kao predstava, već kao pokušaj uspostavljanja kriterija odabira repertoara koji je lako oboriv i koji nema svoje dovoljno potrebne uporišne silnice usprkos možda dobroj volji ili još boljoj namjeri

U svakom slučaju, odabir iznovečan predstave osnova u "leba i dila" Shakespeareove "Ukročena gospođica" kao je mlađi diti iznovečan ostvarenje Kazališta Marina Držića. Želimo se potkasti da se naze vlastitim saznanjima ostvarenje predstava od koje su, u pojedino vrijeme, razlika i glumački iznove elastičnosti prepoznati iznovečan mlađi kazati. Nagledni, nakon daga vremenom na sceni dubrovačkog kazališta ostvarenje je ananši predstava koja i jednako tebi podjednako na vlastite mogućnosti na startu kazati se osnova s nepotrebno odabirani naslova i brzo primjera. "Ukročena gospođica" je predstava ipak u nedovoljnom povodima i u optično alibičan, barem onim razpisanim u programskoj kritici. "Dubrovniku vide naze do zata" - testa je koja je silni, baš kao što i "potrebna sa saznajem" silni i silni naze drugi potragu ostvarenje životne ili draklike i druge potragu: "Vjeteri koje je u Dubrovniku pokušali prepoznati ovaj diti u Shakespeareovoj komediji nasuprot tragi mlađi naze drugi i draklike prepoznati prepoznati

Davor Mejtal je kazališni redatelj i povjerenik u Dubrovniku.

Davor Mejtal, theatre director, is analysing the reasons which brought "The Taming of the Shrew", directed by Leo Katanarić, onto the stage of the "Marin Držić" theatre in Dubrovnik. The support of the performance was explained by some non-theatrical reasons, incapable of standing the deeper analysis. Since the tradition of playing Shakespeare in Dubrovnik is long, the critic is not against the show itself, but against the repertorial criteria which seem to be unjustifiable.

Prvi put izvedena na prošlom Eurokazu, u Francuskom paviljonu, predstava "Fedra" u režiji Ivice Buljana gostovala je na Primorskom poletnom festivalu u Kopru na otvorenom, u Atriju pokrajinskoga arhiva.

Na jesen je doživjela novo izdanje u dvorani Teatra ŽTD koje je prikazano na

Međunarodnom festivalu Madrid Sur u Španjolskoj. U siječnju je "Fedra" gostovala u Cankarjevom

domu u Ljubljani, u lipnju će biti prikazana na XI Festivalu Caracas u Venezueli, početkom srpnja na Skopskom letu u Makedoniji i u studenome na Festivalu Solun - kulturna prijestolnica Europe u Grčkoj

Perfect Lovers

Piše: Zlatko Wurzberg

Snimila: Iva Babaja

Ako nismo živjeli ili iskusili ono što smo čitali onda nije trebalo ni čitati. U knjigama i umjetničkim djelima uspije tradicija utvrditi što smo ih bili proživjeli ili pak situirano da bismo ih jednako trebali osjetiti. Osobito u onim djelima što nam se stvaraju zbog toga jer predstavljaju oblike iskustva. U kojima još nismo odredili jasnu granicu gdje se život pretvara u umjetnost; tamo gdje prije nego što ponestaje ljepotu ugledamo strast što nas nabijesne ili je primarno poput pljuske preko cijelih usta jer se tu prepoznajemo. Ne da ne bismo znali o čemu je riječ, ponosni događaju kao što smo glasnici koja nas podjarnilije jer nam se emocija javlja brže nego stignemo misliti. Mi književni tekst ni slike ni kazalište nemaju takvu vlast, oni nam ostavljaju više slobode, uvijek stoje u odmaku. Iznako ćemo se (pobježno pokušati i shvatiti da "Ono nije život, to je samo umjetničko djelo" i već

dok budemo iskusili iz kazališta ono što smo osjećajno proživjeli pretvoriti da se u minucio iskustvo. Vrtoglavu zavodljivost takvih djela dolazi od toga jer ih doživljavamo kao inicijacije. U njima nalazimo čarobne kipučeve kojima u sobi otkrivamo i otvaramo ona mjesta u koja bez njih ne bismo znali ući.

Ako je glodatelj takvih estetičkih upravljačenjem uspio doći do osobnog korištenja utvrditi što ga je izazvalo djelo, tada je osjetio i njegovu estičku funkciju što stoji na mjestu stare kutane. Stvarački postupak kojim je građena Fedra nije sila masne subverzivne luke sa korištenjem tradicionalni, klasični estetski načini. Uvlačeći vlastiti dihanje u povijesne oblike redatelj ih je zaznao, snizio; u sumoj gesti privlačenja tradicije već je njeno subvertiranje. Fedra i Hipolit rođeni su nam nagibili antički likovi. Velika priča odvijala se gen-





eraciju ranije, oni su sjeni potanaci, Second Flash. Antička figura bezumne stasosti je Medea. Fedra je njen dodatak. Znamo je iz *Boen ili Strindberg*. Fedra je formula odlika Fedre. Ona prikazuje epikurejski i psihosanalitički zaplet: Fedra što ne uživa protiviti bolat što injeđa. Tjeskoba se odrjeđuje kao seksualni ubio što gluta, sbeće se protiv sebe i truje. Fedra je tragedija jer je na kraju objeđrjava ne psihološka tumačenje već upravo ovo filozofsko. Scena je postavljena za suhat psiholoških sila, no Fedra će kao u analizi objasniti da nema coshenog sukoba između onoga za čine se žati i onoga što se želi. Konji Fedre izbacit će li sedla svakog jahača, koliko god on ne želio čuti njeno marje. Fedra se moglo prikazati na dva načina: u gestama, kao operni krik ili dok posmatra svoja stizat nemoguća da je nadri ili promijeni. Za ovaj drugi lehor pokazan u predstavi najzino umjetničko i biografsko pokrće kod **Jeana**

Kacinea i kod **Marline Costajeva**. Moguće je indriati usiranje ljubavi.

Muškarac kojeg je Costajeva voljela u prvin godinama ognila i koji je je odbio zreo se **Aleksandar Bakerek**. Ua malo truda o toj bi veći mogli znati sve, do pojednostiti. To je posao erudita. Bakereci još teple platinasteje. Dok gledamo predstava također mešeno dešiv-jeti onaj opeti osječaj, gartinu što przi otvaranje očiju pred vlastitim likozom. Dok tražimo Fedru što zmo je izgubili, želimo biti s nekom u dodiru, dobiti ljubav, prijateljstvo, valja imati na umu da su usta što ljubimo ista ona što gimo i trpaju. Fedra osvaja tu donjo pretpostavku što sedi na egzizam sve plemenite osjeđaje kojih se čvsto držimo i pokaznje sbitinu podlogu iskrenosti, prijateljstva, ljubavi. Il n'y a pas d'amour, il n'y a pas d'amour neautljiv je jedan drugi savremeni odgovor u istoj psihoskualnoj sferi.



Ne napuštajte dvoranu!

Pisao: Janka Vukmir

"Ne napuštajte dvoranu: Video Glazba"

Klasičniji naziv bi bio: koncert na projekciji, ali vidjet ćete: ovaj program iz Hrvatske. Nastupaju FX Interzone - Simon & Garfunkel i Vladimir Knežević iz Zagreba!

Ovo je **Tatjana Fantić**, umiruća video program najmlađa na ovogodišnjem **Alpe Adria Cinema Festivalu (AAC)** u Tuti nastupajući jedini, omg godine, isključivo hrvatskih video umjetnika. Bilo je to u trenutku kada je Sala Armata kina Zvezdica bila pokrivena publikom koji je vjerojatno trenutno posmatrao kupačicu svih sjedila, stajališta, kule i letelica svijeta, dok je pred vama u kino dvoranu i na stoli bila još veća gubica.

Najpoznatija peštica bila je uglavnom bitakna ekipa, dala je vidjeti dobitnički video nad brojem muzičara, a sada već poznata Premio Trieste, dvadesetostogodišnja Glazba Krištanova, Glazba postitih nagrada iz AAC došla je na kraju festivala sa dramatičnom, snedaje i kritičnom, igrom i dokumetarnom filmom i video, blaga de nepogodna lija, sastavljena, jedan od studija, a drugi od matovanja tričinskih umjetničkih škola, vrlo raznovrsno. Možda je odličan 15-minutni video u kojem se zbog jedne pogreške dostave dogodio sva tika i strika.

Hrvatski filmovi i video umjetnici ove godine nisu pobrali nagrade kao lani **Ivan Salaj** za film **Tatjana** se i **Radislav Marušić** za video **I love you**, ali ako se bliže otvaraju traga, sada je to bile nastup FX Interzone, S.K. Garfunkel i V. Knežević. Naime, D. Županić sa filmom **Petrušev** trenutno političan, problem je sa hrvatskim glazbi, dadele paze veće dvorane koncerta, izumoren kino, a tamo otvarač **Simk Jamsa** **Estetizmi** i **low mayer** **Knežević**, koji su, nađati po izmisljena ovogodišnjeg lija **Ma Mi**, nije u Tuti sa stapa, već je odličan nemilim dazim tajane Glazba od dramsko umjetnost iz Zagreba, glaz. **Radislav Marušić**, zbog tehničkih problema u jednom (7) putopisima iz dostupom takmičari! Tako je trenut nacionalnog ponaša bio bacio, na dođale čvrsta lada FX-ova, već na stao spomen HRT-a u najpri projekciju, koji je pred kraju glazba omiljena FX video klipove, sloboda je publika sa strahopuzovanjem publike ostali u već spomenutoj prekrasnoj dvorani, i

Negdje mora postojati problem, kada je moguće da se dogodi, kao što se zna dogoditi, da na interes inozemnih stručnjaka koji žele višednevnim posjetom upoznati našu video scenu, domaći "stručnjak" preporuča skratiti posjet, jer da za višednevno upoznavanje s produkcijom nema materijala

radovi prema različenju "dubinski" gledatelja, bila i više nego zadovoljna. No, ne radi se samo o tome. Što nama znači li li nima trbno znati tričinski AAC? Njegovu ovogodišnju, D. izlaze, predstavlja doba slobodni mehanizam i otvaraju isti filmogledanje programa. Dva godine, po nekoliko prikazanja na video, avangardni i eksperimentalni filmovi, nezgodni, iz hrvatske postkomunističkih srednja izraditi sloji sakupljeni filmovi, to najviše medije i istovremeno europska produkcija, to zapadnjačka, ako se referira li je radova u logoridajući sa svojim već integriranim klasičnim izlaskom. Osim prikazivanja u Tuti, što se u nas ne smatra sasvim zgodnim taposnima, moguće je od tako otvoreno se i zapadnja. Predodgovor hrvatskih video program na AAC, odlično **Vlado Kralj** i video **Are**, **Marušić** je solist, i **Igor Klobuč** a **Wilson** to the Rest of the World, čimamo li Tuti doprili sa u francuski **Cherment-Fernand**, sa prestižnoj festivali **Videoformes**, što je sa ap. hova projekcija stvarila i različitosti sa tiskot u hrvatskim video u njihovoj predodgovnoj produkciji **Techniques Video**, koji li trbno biti objavljen na Tuti, a kataloge video programa **Reflexions** to **Bifrons**ve umjetnici u lokalna stružba čimamo. Postupio glazba u Tuti sa bili projekcija video radova **Ivana Rado** i **Željko Knežević**, a problem, sa nagradom **I love you D. Marušić** (umjetnika koji de, uopst budi srećno,

omg godine na **MMI** **Bicicla** de **Vencina** predstavlja **Hrvatski** i **Glazbeni** **Radislav Jovanović** video spota **Alfa** i **Stefan**, Ove godine na programu je bio predstavljajući i mladih mladih band **U.K.L.O.G.I.C.** **Siti** i to video **Christiana Parlane** (1989, odredno u Argentina, a h talijanske video umjetnici), te je sa AAC festival u Tuti bio umjetnici i njihov koncert, Ali, kakvo je naprasno, pored ovog, recentna stanje na domaćoj video sceni? Ako kakva dubina, smrti de me od video umjetnika, jer predstavljajući video odvija se u jednako teškihi okolnostima kao i pismenih sredstvenosti. Ako kakvo lada, smrti de me opet svi video umjetnici, jer umjetnička izraditva njihove produkcije je bolja nego škola. Dlake, stapa je dubina.

Dokazujemo, jer stalni problem ipak ostaje i problem distribucije predstavlja materijala, pored svih aktualnih prebjavanja. Kad se li o distribuciji u međunarodnu vodu, ali i domaćim pristupa potencijalnim gledateljima, a na samo stručnjaci i fanatiji. Među ostalima, napredno oko gledatelja video programa morala bi imati vodu odličnija institucija, uključujući i Ministarstvo kulture.

Već sama činjenica da de Hrvatska na vensjedničnom **Filmfestu**, zahvaljujući refleksiji **Radislava Marušića**, nastupajući **Moderna** glazbije lija, biti predstavljajući video umjetnicima, i to velikog formatu, kakvo je **Radislav Marušić**, gomi ipak u razliji potrbu da se potkane ovo dokaz, iz mase naprednija produkcije. Možda više raje, kao napre, gravo jedino moguće ime koje se vodu sa video, već ga, i nove stvaritice i nove okolnosti tježu da bude što je moguće bolji, da ga daju daleko razgled i i tehnološki i i umjetnički komplementa svoj vodu. Na, Marušić li sa problemom dvalite klasična Glazba video scene i svih umjetnika lga na vensni ne samo sa video, nego jednako sa eksperimentalni filmovi već umjetnici u lokalni **Ball** of **Fame** video umjetnosti. Negdje, ipak mora postojati problem, kada je moguće da se dogodi, kao što se zna dogoditi, da na interes inozemnih stručnjaka koji žele višednevnim posjetom upoznati našu video scenu, domaći "stručnjak" preporuča skratiti posjet, jer da za višednevno upoznavanje s produkcijom nema materijala.

Istinitije kaže hova o distribuciji video, Hrvatski filmovi suve, **HN** **Central**, **Maaz** **serenome** umjetnici, od nedavno **Akademijski** **Illović** umjetnici, u dake, **Akademijski** **Illović** umjetnici, godišnje predstava domaću video produkcija sa hovan manifestacijama. Sama **SCG** - **Zagreb**, godišnje, od postio umjetnička i institucija na 70-ih međunarodnih manifestacija, dazimo distribucija dostaviti čaž koji se samoproglašuje i vodu, to na put odlični potencijal video umjetnika i vodu veće njihovih škola. Izpravo doprinos i potencijalnost program na Hrvatsi AAC.

Domaći video ostaje vjerojatno napredu vidjeti na domaćim filmima.

Bilo kako bilo, upitna **Međunarodni festival**



PROMEMORIA

George Orwell:

1984



prigovornik Vozne Kuznetsov, Nenad
Puharicki
adaptacija i režija: Nenad
Puharicki
scenar: Toshiro Kuroki
kultivirao: Marija Zuck
muzička glazba: Pucka Ordon
višak i zvuk: tehnika: Ivacko
Vidovicki
asistent režijer: Zdenko
Pavlovic
kalkulaci: Eves Nidol, Ivacko
Vidovicki
glavbenici: Koro Bolon,
Zdenko Puharicki, Ivan Stanicki,
Zdenko Puharicki
glavni: Boris Bisericki (Winston
Smith), Mirjana Majumec
(Julia), Darko Suicki (O
B), Drago Kola (Parson),
Robert Hrdina (Goldstein), Eves
Nidol (Syme), Zlatko
Matic (Cato), Eves Nidol
(Wheeler), Ivo Gogarevic
(Bowling), Marko Ruzic (Straw),
Ivan Puharicki (Spoke)

scenar: Eves Nidol,
Toshiro Kuroki, Eves Nidol,
Puharicki, Mirjana Majumec,
Zdenko Puharicki, Eves Nidol,
Boris Bisericki, Zdenko Puharicki,
Marko Ruzic, Ivo Gogarevic,
Ivan Puharicki, Eves Nidol,
Zdenko Puharicki

scenar: Eves Nidol,
Toshiro Kuroki, Eves Nidol,
Puharicki, Mirjana Majumec,
Zdenko Puharicki, Eves Nidol,
Boris Bisericki, Zdenko Puharicki,
Marko Ruzic, Ivo Gogarevic,
Ivan Puharicki, Eves Nidol,
Zdenko Puharicki

scenar: Eves Nidol,
Toshiro Kuroki, Eves Nidol,
Puharicki, Mirjana Majumec,
Zdenko Puharicki, Eves Nidol,
Boris Bisericki, Zdenko Puharicki,
Marko Ruzic, Ivo Gogarevic,
Ivan Puharicki, Eves Nidol,
Zdenko Puharicki

scenar: Eves Nidol,
Toshiro Kuroki, Eves Nidol,
Puharicki, Mirjana Majumec,
Zdenko Puharicki, Eves Nidol,
Boris Bisericki, Zdenko Puharicki,
Marko Ruzic, Ivo Gogarevic,
Ivan Puharicki, Eves Nidol,
Zdenko Puharicki

George Orwell: 1984

In the year of 1978, Nenad Puharicki directed the "political fiction" 1984, written by George Orwell. The show was developing sociological phenomenon of "the total control" not only through the fable of the play, but also through the performance itself, because both the actors and the audience were constantly followed by the cameras, which also assured that every performance was different than the one before or after. The acting was submitted to the television screen and the tyranny of the technology was thus transferred to the stage situation.

logi se krupnim plamen zabada u živo tkivo dramaturga i u živo tkivo glumca, sam je scenarist povremeno sam akter (Bjegovini) etc... Na skraj se sklapaju sklopovi (Skladnja) govora vrata magnetskoaparatna emisija. Time je, kratkim potezom, iznimno nepopadljivo vođen diptih postizak medija u samom neozvečevskom smislu, jasnijevajući nam da u njega poželjno objediniti u ponos povjerljivosti. Ta sam nedovoljno pruža maza u tome času izbrati, poljubiti osnovnu dramaturšku suvratnu dramskog kadiranja. Ako ne, izgubiš (izgubiš) scenu (ili bolje: scenu na izveštaj), Mirjana Majarec i Boris Buzančić mogli stajati jedine odsutni strasti i hladnoće arevolivnog svijeta u kojemu je moguć još samo strah kao putovanje prema smrti. Iada je konceptualni odgođeni mašta (ima) trebalo izdati u tome istom ljudskom liro i tijelu, u ličnom akta, u monolit ali (jelensku) razbujanja staklenog zida. Ti izmazi kuka maza su u gladištilu (stajati) nepopadljivo li glumčeva tjelita, uočljivo se željelo odavati povjerljivosti u humanitet (i u kazalište samo). Bi odobro.

Za vjerovati je da je glumcu neopirivo teško vlastitim fizičkim i glumčevom koncentracijom izdati dvoglo u svakom predstavljenom. Nema glumčev uloga - već spomenuti Boris Buzančić i Mirjana Majarec, te **Boris Buzančić** - upriliči su u izmazi u zavidnoj mjeri. Steno, mir-tavo tjelita Mirjana Majarec, Buzančićev oči u izmaziću kad ih preplavljuje strah, poput prave mašte nedokuhaju Senzibilizacija liro ama kojega se što tako toga u svemirskog diptih Velikog Brata - ta govoru konstituirati post-steno, manipulirati, pa porekad i jači, od spreznog ematstva mental i elektronike, ora upriličju probu staklenog pregada, a ta je vrlo dobitak na predstavi.

Melida je Brak prije tinaest godina bio instinktivno u pravu, rekavi da je televizija nemoguća jednostavno upriliči u kazalište. No Puhovski je u pokušaj upriliči vladavito, njezgo je, u skladu s predapozicijama koje je pružio bio ovaj govorilac. Teško bi bilo zamisliti bišji predstavljeni, koj spreznije odobio pekaraj (uneti) televizijskog medija u diptih s kazalištem. Iada se ovaj pokušaj od pred samo izdati, od praga preko kojega se drže-timo utupa u olučnu kazališnog svijeta. Medija je izmazi uzrok i neminovno ozbiljavaju razmatrenje pragmatičnosti, popratne pojave svoje dramaturgije scenama. Posebno je takva opoznačju poznava pri dramaturgiji (steno) scenama, kojega je teško izdati u prvilo pametnaka izvan goli bišjak dramaturgije se tako fiktivno mašta odobro u svojoj naivnosti.

No u svakom slučaju, staklo je ovaj klasični politički (steno) mašta kazalištem izmazi, izmazi je jedini pravi izmazi steno, na što je trebalo odobro. Popratu u radim testiranjem podražju, u kojama ovaka

odvažnost sama po sebi izmazi zamjerljivost.

"Iz intervjua Martina Ruziva s Petrom Brakom za kazališni glasnik "Revier", 1984, preneseno u Novosadsky "Soci", 5 / 65. str. 304

Radio emisija "EPUR SI MUOVE" RADIO ZAGREB, 3.11.1976. (prijepis)

Predstava Orševljeve "1984" u zagrebačkom Teatru LTD realizirana je u velikoj mjeri uz pomoć tehničkih pomagala. Na pitanje kakvo je njegovo mjesto u predstavi i kakvo im je funkcioniranje je Nenad Puhovski, redatelj predstave, odgovorio na odličan način.

K. R.: Govoreći o zastrašujućoj moći društva budućnosti Orševli često spominje tehniku u njemu ulogu "totalne kontrole" u jednom totalitarnom društvu. Stoga je te kontrola da onemogućuje bilo kakav individualizam, samovoljan akt, pa čak i samo pomisao na njega. "Telekrančni sistemi" koji u liro vrijeme prenose i odlažu slike i zvuk omogućuju neprekinuto praćenje života svakog pojedinca.

Pri stvaranju predstave odličili smo se sa tekućim zvučnim vizualnim intervencijama?"
a) Vizualni materijal poslan na



"Telekrančni". Radi se prije svega o propagandnim emisijama, "vijestima", "razgovorima" i sličnim sadržajima. Oni su bili sadržajno usmjereni i reproduktivni sa magnetskoga kao integralni element svesnog događaja. Kako su oni bili dio "svesnog svijeta" bili su reproduktivni na monitoru na sceni i posredni u gladištilu.

b) Štoviše Winstona Smith imaju vrlo vidnu ulogu u razvijanju Orševljeg romana. Njeh ama također svesni upriličju ali ama ih reproduktivni u zametku dvorci kako bama postaju koncentracija gladištila na kazalištu.

c) Ti televizijski kamere guraju sa svo izmazi-ja na sceni ta prenosi njihove detalje na monitoru u gladištilu. Odnos izmazi-ja na sceni i njihove interpretacije na monitorima u gladištilu bio je različito oblikovan od scene do scene.

Kao režiser predstave predložili smo da u sceni izmazi-ja upriličju i publiku u televizijski sistem tako da je jedna kamera snimala njene reakcije koje su nam bile isporučene u scene maštaju koncentracije na monitorima. Na taj ama način još jednom pokušali zaustaviti kroz jednog i ozako perne razmatranje svijeta. Problem je nastao zbog ovog pojedinca nisu li u pravi reči teatralni govor, iako je Orševli vama mašta izmazi-ja davanja bile takvih detaljnih informacija o radnim djelovima spomenutih sistema. Pravi problem javili su se na nekoliko scena u tolu realizaciju pojlo-ja te da ih sada pokušali izmazi-ja odobro.

1. Dramaturški problemi - odobro problemi dramaturgije oblikovanja Orševljeg romana. Nakon nekog vremena odlučio sam se za klasičnu, zatvorenu formu, smatrajući postav-ju oko odnosa Winstona i Julije. Učinilo mi se da će na taj način televizijski materijal prije doći u rukovodac se svojom scenikom funkcionirati i razvijati dramaturgiu, a to sam je i bio cilj.

2. Problemi izmazi-ja - Kad smo upriličju sa izmazi-ja (pa dakle televizijski sistem mogli ama upriličju tako na kraju pojlo-ja) učilo ama nam-utroju potražnje scenikog i televizijskog steno. Nama, gotovo reći ne bi promjena kadra u televizijskom sistemu došla je u saz sa kon-stituiranjem izmazi-ja na sceni. Nakon izvjesnog boga pojlo-ja odlučili smo prilično precizno upriličju pojlo-ja u koncentrirati ih na određena područja - na primjer na scenu maštaju.

3. Problemi vizualnog oblikovanja i izmazi-scene - U vrlo usvoj firi pojlo-ja i tehnikom postalo je potpuno jasno da kadiranje ne upriličju bi "akademski" a račun "plan/montaplan". Medutim, u daljnjem mašta namli smo na problemu pa smo u svakoj sceni svesni dogovarat, određene detalje koje će kamere izmazi-ja. Numa željeli da to budu scene liro, pa je takav način sada razvijeno druguaju razmatranje, pokušali u izmazi-ja i opazivanje u govoru. Staklo ama, ipak, dovoljno "magnetsko govoru" na glasno, vidno izmazi-ja i izmazi-scene, tako da je scena, video izmazi-ja u izmazi-sceni i nepopadljiva. U svakom slučaju, govor je jasn



da cvaleni predstava postanja izvrsne napise pod glumca, ne samo zbog druzajne vrste koncentracije, vec i zbog spasnosti od bilo kakvog, pa i najmanjeg glumackog postavljanja, vidljivog u krupnom planu na monitoru.

Nas bi završila što o tome misli svedeci na predstavi. Zamisliti ama stoga razliku glumce odnosi Branka Buzančića da se nadoveže na izvrsnu rečenicu Polovskog. Druge Buzančić, rečiste nam kažu da to iznenađeni napori koji su postavljaju pred glumce koji igra u dva medija ojednost.

B.B.: Mislim da nema takvih iznenađenih napisa, bar što se mene tiče. Mene je to bio iznenađeni napor jer sam pokušao proba i u kao glumac kad krećem u jednom poslu na volim probati jer to dovodi da dekoncentracije pa se teklo poneko sklopiti u ritam koji je kreću i bio prekinut. Medutim, tehničkih problema u poliglasovom dvostrukom mediju mislim da se mene nije bilo. Ta predstava impleta vrlo darta naporna gledatelima i uvijek me pitaju da li je to jako teško, ali meni nije. Name, radi se jednostavno o tome da nakon dugogodišnjeg bavljenja glumom na TV, filmu i u teatru, čovek koji to shvati nema nikakvih problema, dakle ne treba biti posebno talentovan. Realizacija je sama u ritmu, da tako kažem, ne u ovom lošem smislu rečju. Kolopaci Marjo Majumc na

stratno smetala kamere koje su bile postavljene blizu nas u našim intimnim scenama. Nakon par predstava rekla mi je da je to užasno smeta jer da su te kamere nama stajale nad glavom a je to uopće nama ama dok me nije upoznila. Vidite, tu je kritika, netko tko još nije navikao na to, tome je to stvarno patetično, meni nije, meni je to bilo zapravo jako zanimljivo, interesantno za saditi. Ja sam sa velikim udikom stvorio, radio naravno predstavi sa rečenicom i sa kolegama jer je to prvi put da sadimo nešto ovačno i mislim da je to efektivno, da je izuzetno zanimljivo na gledaoca i sa nas, i mislim da ćemo učiniti spet nešto takvo saditi.

Ovde je drug Branka Buzančić koji rukovodi audio-vidio komponentom predstave i čiji je nad osobito smislen na ovu predstavi. Druge Buzančić, koja ona upliva u naše perspektive?

B.B.: Da li naše perspektive to je tekla reči. Moj problem je kako odgledati na glavni aspekti video komponente u predstavi. To je zanimanje u živo, dakle ona što radimo kamerama. Mišići, Hink i ja, ono što je prezentirano u savršeno i ona što se čovekova u svim aspektu totalne kontrole produkcije u video programu na telekranu.

* Ovi paragrafi je dodan kamere zbog lakšeg razumevanja strukture predstave.

ŠLAGER SEZONE 1984

Ta ljubav je kratka bila
Kratka ko aplauz dan
Stre mi je podjarmila
Ušla na mrt i san

Tamo gdje je kerten, crno
Tamo sam te ja video
A li mene ti izdale
Ondje gdje kerten crno
Jer pod krošnjom tvo ih skloni
Lelala su još i ona
Jer pod krošnjom tvo ih skloni
Lelala su još i ona

Vrijeme kažu svatko tješi
Zabacivati sme da nježi
Ali i vrijeme brika gubi
S onom koji radost tješi
Tamo gdje je kerten crno
Tamo sam te ja video
A li mene ti izdale
Ondje gdje kerten crno

a originalno izvedba Vana Branka Anančić
pogledaj i njen Zuppo



t i j e l o





TEHNOLOGIJA



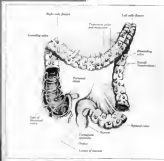
POSLEDNJI TERITORIJ

Uč: Bojana Kunst

Preje nekoliko je godina guru suvremenog performansa **Stelarc** na sotskolskom izložbenom bejbnu predstavio svoju skulpturu pod naslovom *Stencils Face*. Kao uata i jednog polazano je spuštan mikrokamera koja je precizno pokazivala sadržaj i pomena njegoveg podrhtavajućeg jednjaka na velikim platnima. Kamera je poterala po njegovom tijelu, orijetjansla prednje njegove tibulove ispljane; otkrivala njegovo tijelo na pogled od unutra prema van. Slika koja smo mogli vidjeti na platnu bila je odijeljak pogleda mikroturine jreidne kupaonice struktura, kako je Stelarc naznao samo mikrokamera. Unutrašnjost tijela nadila je poster anafakta koji je pomoću vješt tehnologije sa daljinu prenosio slike tjelesnih prostora. Kakle, više nema tajno. No tajne su zapravo nestale već para naza. U primjetiteljstvu su bile neproduko popelame i fascinantne prilike javnog seicazna pred publikom, koje su preciznim uzimajavajem tijela i njegove struktura poticale i malbu taktirajh stikara, pa je slika asociacije portala postv eteodis stencotip taktirajh vomena. Stencils, otvorena izlaganja tijela bila je u primjetiteljstvu i jedna od poglednih znanstvenih tehnologija i metafora koja je

otkrivala promjetiteljstvu badnju na nevidljivim, četrja za ovdom u nešto ita ne možemo vidjeti (ta četrja dvela je u istom razdoblju do istane mikrokamere), odnosno na dolasku na kraj, gdje slika ne možemo biti, slika ga ne može no desegnuti. Ta osnovna četrja koja slika tehnologija promjetiteljstva lagosa jreidica je obilježila i četrja modernog, suvremenog maza i još i danas čini temelj tebrje vjaskih tehnologija. Zato nije slučajnost da upravo promjetiteljstvo sa svojim tehnološkim otkrićima (ocicije, anatomija, optika, mikroskop) utjele ne suvremene znanstvena, a u dobru i njima i arititike tehnike, pa ga možemo smatrati prvom gnetodolikom suvremenih umjetnih svijeta, animiranih automata, vizualizacijah napaiva. U primjetiteljstvu, tako, po prvi puti dolazimo dastupnost da informacije metodolikom obdukcijom, taj se postupak nastavlja i stupnjeva sve do danas, kada obdukcijaka informacija postaje i estetika informacija, kad unutrašnjost belaca moda funkcionalisti kao estetika slika naza ita efektiva nazu drugu fizikalnost, nazu drugu veličnot, druga luga i cto, a što tako gruda specifika estetika ugoda koju možemo najlakše razviti ugodom izatolecije, odnosno zadovoljstva ita smo pristali na daljinu.

Obdukcijaka informacija je estetika informacija i nazu jer u tehnološima visoke tehnologije aspektiraja specifikan status tijela, koje je tijelo i druge strena slika, tjelo dastene, poljudnji testirajh četrja ovdje i slika u koje možemo zavesti pomoću visoke tehnologije, bez straha da čemo ga povrijediti; možemo ga podvratih isprestanaj dekonstrukcij a da to ne čirimo mazuale it od blizu, možemo ga baciti u bezglednih prostora ispletene mreže interneta, u mrežu ispletanih fizikalnih identiteta. "Bez nita, bez janka, bez naba, bez stajirajh, bez stena, samo epidermisna igra perverznoti same, tijelo je samo tijelo, bez potrebe za opazima" (**Herman Blau**). U njega možemo zamisliti se sa sljebiti u njegova



distancu izložaka.

Distanca prema tijelu u dvadesetim se stoljećima počinje upostavljanjem u avangardnim pokretima početkom stoljeća, naprije u radikalnom težnjama na discipliniranost, uniformiranost i potpunom tjelesnom automatizaciji i vizualnoj strukturi, kazujući s hapermatizacijom i performansom izložbenih i sedamdesetih godina, kada se na potpunoj potpunoj tjelesnoj distanci (koja je također nešto drugo) i opetno se u njezi koncentrirano odire (SN performansa **Günz Fene, Christa Burdina, Orleans** 80.). Iako se čini da je upravo u tim tjelesnim performansima tjelesna najkonkretnija, zapravo je tu najveća distanca, tjelesno je još samo objekt u kojemu nebesko lincom, koja nam daje tehnologije, nadzire, senzualiziraju i govore o svojem tijelu kao o tijelu/materijalu (Ma je pitanje karakteristično za

Strelacova izrazito naglašena distanca). Tijelo svakako više ne nastupa kao koža brika, već kao tupa forma, materijal koji suvremenom tehnologijama moleno još intenzivnije posvećivati, u tim smislu da prijedme preko gaza-ze njegove finisiranosti. Fantazma dvojice koji će se pomoću različitih tehnologija virtualne stvarnosti ostvariti u budućnosti dodatno potvrđuje da će tjelesno ulaziti djelovati i u nekoj drugoj sferi, osim što se de se neposredno udomačiti u materijal informacije koja su sebi sami dajućih funkcija razlikovati. Što se onda događa s namiz finisiran tjelesnom, osim što ga svakodnevno moleno sa sebi, ono kojim se odmaraju u koje boli zubi i kako na teknu slika tijela reagira sjetke strahovito kojima su na



8.10



Strelacova izrazito naglašena distanca: **Amphib Body, Laser Eyes and Third Hand**

različitosti postaju vizualne tehnologije?

Može se reći da je sve manje tajni, odnosno sve plitkije su one posljedice koje u njemu još moleno ostiru (time nizam na stiču debata koja se upravo vodi, koja je započela zbog pitanja o genetici tehnologije i njenog razvoja u fizičkom). Tijelo postaje je općenito, nastajalo (kao kao Strelac), odnosno invalidno (Vierle). Da bi tijelo, kao svaka druga informacija, moglo telekomunicirati i tele-komunicirati, potrebno mu je bezbroj pomagala, a opet je službeno tjelesno invalidizirano. Pokret ili rekonstrukcija portaju svom, čak su glas nije dovoljno učinkoviti, najnovije tehnologije pokazuje da se naše tijelo polako mijenja u lik koji bol koji čemo moći dobiti čišćen. Da bismo mogli djelovati glasnije, da bismo djelovali na daljinu, postupno se općenito pomagala koja potpuno uključuju naše pokretljivost. "On se događa da se uopće ne treba oslanjati pomagala, oslanjati kretati" (Paul Virilio). Zato što pokret više nije učinkovit, jer nije pouzdan i jer je njegova funkcionalnost

minimalna i u suvremenom uvjetima tehnološki upostavljen je nepovratno prema njegovom moleno. U mnogim performansima moleno pokazuje preko različitih nac unaprijed programirane pokrete i koreografije spoznaje, kao npr. u Strelacovom performansu **Obvious Body** gdje se njegovo tijelo giba ovako o zapovijedi nalog nije i izvod unaprijed programirani koreografski plan bez obzira na fizičke razlike prostora (moleno ga pokreću i na drugom kraju mjesta). Teme da se invalidizirati još više pomjeraju pomak i staju trenutno razvoja tehnologije koja unatrag farnaciziraju: zapravo: jer uvijek ne male postojati učinkoviti pokreti sliče, zato se čini kao da su sliče na mreži zapravo odlikuju naše vlastite nepokretnosti pred različitom. Situacija je paradoksalna, nama stječe po moći daje nam neposredno opažanje kretanja (sadržaj), tako smo stalno okruženi nepokretnim ili vrlo kratko pokretnim slikama (pokretima u kompoziciji) i sami potpuno akcijom. Taj opažaj kretanja je pravljen u jednom drugom moleno mreže, odnosno moleno

distancirano kojeg do spazmu u toj mreži tekstu.

Tijelo također nije više osnovni model, potpuno struktura koja je kao povijest bila podloga ideala, kako sa samost tako i sa uvjetnost. Danas je najveći konglomerat stranje i informacije, Internet, preko spleta i ostalih besbrojnih vjerojatno distancirano struktura da bi mogla upravo tjelesna struktura biti prva arhitektonske potpuno toge modela, kao što je bila za najveći kompand stranje i povijestiteljstva, **PAlembertova Enciklopedija** (1751-1783). Struktura Interneta više nas podtječe na pokušaj jedne druge distancirane onoga vremena, na Enciklopediju poznatiku **Pierreu Bayleu** (1647-1766.) koja je bila izložena izravno samog enciklopedizma i zapravo je sadržavala nekoliko temeljnih dimenzija impulsa koji je kretanje vidan za Internet mrežu. Strelacova pogleda začela je namiz bilo da neme iz jednog odnosa kojeg znače, da se u nju može uključiti baš svaka slika koja pogreška, baš svaka korekcija.

Kako nać dugo neme slikačkih izravno mreža i na mreža tjelesno. Tijelo tjelesno mreže općenito kao tjelesno mreže se svojim vjerojatno i njezima u kretanju. To je dakako potpuno područje da neme od suvremenim mrežnim projekta i performansa koja su strukturalno kao najpovoljnije ostvaruju općenito opod površine tjelesnog tjelesno. Općenito se izlaze u besbrojnoj platičnoj operaciji što je u Parizu na svojem glas izlazi formirajući performanse Internet, općenito odnosi između idejnih tjelesno ostvaruju se u međumrežnoj projektu **Body Incorporated** u kojem je postizljama projekta omogućena korekcija vlastitih tjelesno koja potom djeluju kao perspektive i relacije unaprijed programirane korekcije. Kritika korekcije uopće, a s druge strane izlazi virtualnih tjelesno koja moleno obrisi same jedine potpuno ako prikrivaju puzla ili ako sami opet deluju novo tjelesno. Same tjelesno, tako, i me u dodiru s visokim tehnologijama potpuno status podjednako testiranja koji

je privatan kao teritorij distancije, teritorij čistoće ovdje i sada, kojega nikada ne možemo u cjelini obuhvatiti, već uvijek samo kroz perspektivu njegove dekonstrukcije. To je oblikovni prostor gdje se tijelo ne predstavlja nego funkcionira kao čisto materijal, bez ikakvog porijekla, pa posljednji teritorij više je sličan **Artavuđevim** konceptu "tijela bez organa", tjela čiste materijalnosti koje je sudbinski anihiliralo sam Artavuđev život i njegovi teoriji kanalizata. Kanalizirao je, naime, da ta teorija kanalizata utječe i na tehnološke artefakte i tehnološke koje više pita opomenu Artavuđe kao "moguća koja je još prije pedeset godina čuo oblikovni glasove Interneta" (informacija o projektu Artavuđ na [Kibernetika.net](http://kibernetika.net)). Među njima je također i instalacija povećana samom Artavuđo u kojoj je modernu kružila informacija na jednoj hini elektronske polne (Rizom net). Instalacija koja je trajala mjesec dana bila je sastavljena kao kompleksi performansa, telekomunikacija i video oporuka, a njena se konceptualna gradnja od interaktivnog uključivanja te elektronskim smjernicama i pomoćnicima sastavila između Artavuđovih nacrtova, a namjerom da ocrta njegovu fizičku i skematsku tijela. Slična namjera imao je i Artavuđ na jednom od svojih posljednjih nastupa u muzejskom kanalizatu Fluxus Colombar, kakih godina dana prije smrti, gdje su se skupili svi Artavuđovi prijatelji, oboljevalci i racionalni da bi vidjeli prvu predstavu kanalizata okruživši Artavuđa se za tu trz, kasniju većer vrlo ozbiljno paljenje i uporno agoniju čovjeka koji umire od kuge, čovjeka kojeg muče, uput je završeno i dramatično video i odigrao svoju vlastitu smrt i raspadanje na knt. Jedan je od posljednjih Artavuđovih nastupa, tako, bez namjernog suočavanja s vlastitim fizičkim disartikuliranjem, oblikovnog tijela, tjela kao točke premještanja, podvignuće i neprestane fluidnosti, koje je čitka razložnost i tijelo bez organa. Stara stoperjaka bijela, čakla, radiči bez tijela, Artavuđe sudbom otkriva vlastitom osobnom tragikom, a

da nije ni slutio da će kroz dobru pola stoljeća ta stoperjaka bijela postati relikvija potpuno normalna. Za Artavuđu ta je bijela povremena i temeljna egzistencijalna iskustva i problematizam koja tijelo povezuje s postojećim i tekovnim sužbi koje njegova bit na mjesti poduzeta. Za estetske strategije visokih tehnologija ta je bijela pitanga tehnike i tridenja novih metodologija, pri čemu samo tijelo ne nosi nikakva egzistencijalna iskustva već različitosti epidermalno formu, tje je temeljni medij komunikacija, bazen u sadržajem stanja saroja tehnologija, diskurzivnost (Internet je još uvijek i gdje svega tekstuallna) tjelo, prema tome, u dodiru s tehnologijom postaje razdvojenost, beskrayno fluidno i gubi svoj identitet. Bijela kroz Internet je bijela kroz mrežu oblikovanih identiteta od kojih već sudjeluju, sudje-

ju kao diskurzivna jedinstva, identitet više nije definiran tjeleom, ni apokan, fluidna, performativna kvalitete identiteta ne mogu se više opasati kao fiksiran aliop kvaliteta, nego kroz bezbrojna interakcije postaju složena i konstantno nepredvidljiva u svojim diskurzivnim kontekstima. Identitet se drobi i u trenutku kada više nema prostora opazivanja, kad se događaju odvajanje tijela i prostora, gdje grupe više nisu definisane postom nego diskurzivnim odlozima. Upravo taj gubitak identiteta dopušta umjetnicima strategijama specifičnu vezu u tijelo i specifičnu strukturu koja se leh što više odmažu od tradicijalne fiksiranosti tjeleirih opazivanja, kao što su prostori i vrijeme, koja se leh odmažu od umetne ili neznačne logike prikazivanja i umjetno logika oblikovan neka nova struktura

strukturu u kojoj će biti moguće sudjelovati na daljinu, strukturu koja će nositi kanalizirane materije informacija i koja će biti dopuštena na bezbroj strana. Brama i beskraćna intenzivnost kanalizirane su te struktore, što znači da se pogledi stalno izmjenjuju i neprestano lome, da se estetske strategije neprestano upleću sa bezbroj strana, unose stalno nove informacije i u svoje bijeli sa vidjenjem onoga im sve više pasne tijelo. Upravo zato je tijelo Interneta i visokih tehnologija baš tako teško prikazljivo kao i naše svakodnevno tijelo. Jer je tijelo kao čista povremena kole, bez organa, bez umjetničke strukture dovoljno sama sobi. Kao što se umjetnički biološki izvija, tako se sanjaju i biološki tijela.



Literatura:

- Barbara Maria Stafford: *Body Criticism, Imaging the Human in Enlightenment Art and Medicine*, MIT Press, 1993.
- Paul Virilio: *Ilmost osvobodene*, SOU, Ljubljana, 1998.
- Antoine Artavuđ: *Oblikovlje in njegov dvoplet*, Križevica MSL, Ljubljana, 1994.
- Herman Wier: *To all appearances: ideology and performance*, Routledge, New York and London, 1992.
- Mark Tribe: *Postmodern Time, Rhizom, Kaw (Internet)*.
- Jean Baudrillard: *Corps masculin, Les Semeurs de la drole*, 1994.

Sa slovenskog prevela: Jagna Postržak

Bijela Kurot je dramaturg i scenarist u Ljubljani.

TIJELO POSTAJE SLIKA I ZNAK

U Zagrebu je početkom ožujka održan međunarodni simpozij na temu "Tijelo u tranziciji". Jedan od govornika bio je slovenski filozof i član uredništva časopisa za kritiko znanosti,

Igor Pribac

Razgovarao:
Goran Sergej Pristaš

Et govoreći na simpoziju "Tijelo u tranziciji" govorili ste o jednoj tranziciji u gubitku odnosa tijela i duha, tj. Descartesovom i Spinozinom konceptu tijela. Koliko su ova dva koncepta danas prisutna u teoretska tijela?

Igor Pribac: Da, na tem sam simpozija govorio o dva shvaćanja tijela za 17. stoljeće:

Descartesovom i Spinozinom. Odnos među njima sagledao je teško nazvati tranzicijskim. Istina je da je Spinoza, iako nešto slični, možda u Descartesovim okvirima, na misao je i kao njih, avaz njih, odnosa možda je ono

što je u Descartesu otoliko kao nesmiljena viza njegov metafizički svijet, teleološki umjetnost koja se pokazuje u Descartesovom giciranju pitanja duha-tijela. Isto va njihovi koncepti tijela prije: suprotni, prijelaz od Descartesu k Spinozi donosi oblik u shvaćanju tijela. Taj prijelaz ne smijemo razumjeti kao realno porijeklo prijelaza svijesti zapadnog čovjeka jer da nelega takvog sličila nije došla. Europaka svijest oblikovana je dualističkim odgovorom na pitanje čovjekove prirode, po kojem je čovjek sastavljen od dva dijela različitih prirode, duha (duše) i tijela koji nemaju istu vrijednost. Duh je korijen, izvor, vječanost, a tijelo je prijelazno, tanzila i svjesto prevase, svo-

čovjek ima, na razliku od životinja. Čovjekovo se tijelo razlikuje od životinjskog po tome što može preživjeti poruku duha (volje) i nastaviti se po njemu. Pojednostavljenije, tijelo je za njega sredstvo duha, nešto što spada u vanjsku prirodu čovjeka i što je moguće i treba ovladati svojim voljom. Njegov optimizam gleda se mogućnost pod stane je dani jako shvatan. Spinozino tijelo neizbježno čitati kao kritički tih Descartesovih tijela. Međutim, Spinoza odbacuje Descartesov optimizam i u međuvremenu tijelom: tijelo doprinosi vlastiti dinamici, odnosno težnja za obnavljanjem vlastite egzistencije. Dok je Descartes rogiče jednako onajem tijela (prirode, svjecaj) od svoje biti, Spinoza timi suglasna da je



Igor Pribac na simpoziju Tijelo u tranziciji: Foto Boris Bert

jam zapletenošću u svet fizikalnih odnosa ograničava duh i odvraća ga od njegovih ciljeva. Descartes je jedna etapa u razvoju tih predodžbi. Reformulirano je tradicionalno dualizam umstva i materije. Nakon Galileja postalo je moguće misliti tijelo kao samostalan mehanizam sklop elemenata i Descartes je to učinio. Tijela životinja za njega su sličniji stvorenjima koje je stvorio bog, iako su bezvratna. To vrijedi također i za tijelo čovjeka. U njemu nema života, život je samo u duhu koji

vrijem-vrijem tijela i da su individualna svjest i "individualna" tijela lata stvar, samo drukčije shvaćena. Individualno čovjekovo tijelo za njega je nastavljeni iz pravo dijelom koji usvaja svoja individualnost, što doprinosi pluknati njegovih identiteta. Dok Descartes koristi stvorenje koje je gotovo čovjek kako bi prikazao model tijela, Spinoza ne može nikakav model tijela. Dok je kod Descartese tijelo djelatno, a duh tupan, kod Spinoze je veća sposobnost tijela također i veća

spomenut dahu tih
Reanimacijom instrumentalni
odnos prema tijelu kojeg kod
Descartes upostavlja duh-gub-
jeli, kod Spinoze je nadomjestio
parce drakitijskim stavom prema
tijelu, makama reci aprioristi-
mom ne znama što može tijelo
bez suradnje duha.

E. Kada se govori o transformaciji, što se danas uglavnom podrazumijeva pod tim pojmom?

[illegible]

jugoslovenske tradicije, danas može razgraditi, a tjelo razložiti kao i problematičnu belu bledu. Pošteno pamtiti tjele! Glasu puzavice besne i stravičnu Tjela je elementarna besna lema, je samo izvor feminističkih i "gender studies", nego i lice. Ali su možda u svojim koncepcijama leze priklonile tjele i udjelu od daha, kojeg se odrekli su sebe, danas su leze taj ideologem sgrabe i upotrebljavaju kao kao oružje u kritici androcentrizma i logocentričnog društva koji se predstavlja je kao neosvojivost i opozicijom

Stijene takve poduzaje gdje se vidjelo mlađi tema tjela što komplicira pitanje povjesa i tehnološkim razvojem koji tjelo oprema razvijem permafrosta, ande a njega, nadomjesti ili poboljšava njegove pokretne dijelove, Jaki ga mlađi i genetski posredstvom. Najbolje trebe spomenuti i posrednost kazu tjela povezuju različite grane antropologije, etnologije i

Internet shvaćam kao novi stupanj deterritorijalizacije subjekta, njegove dezindividualizacije, iako ne kao njegovo rastjelovljenje u tehnološkom platonizmu, već kao njegovu diseminaciju



etaloopu, a sve to u velikom
mnoštva.

F. Je li tijelo izgubilo moć djelovanja i postalo imaginacijom i reprezentacijom moći?

2. Prihvat čovjekovo tijelo se tijekom ljudske povijesti, za stajališta biologije, jedna ili promijenilo. Ali mijenjanje se shvaćalo i predodbe tijela, one što pripadajućima tijela i što pripadajućima duha koji u njemu djeluje. Možemo da mič tijela nije toliko u zagonetnom smislenom djelovanju - za ga tako možemo shvatiti kao onu duha koji se priklanja volji, kažući u njegovom erotičnom životu, u trpljenju, tj. u njegovoj specifičnosti percepcije, receptivne, u prilagodljivosti i inkorporiranju drugih tijela. Kodificirano tijelo kompleksnih i nalogih društava, modernizirano tijelo u zgrađenoj jurci više nije sposobno za smislolike umjene, više nije sposobno za izražavanje nagonovitosti i dvosmislenih predodbi pojedinih skupina. Za pripadnost nametnuta dragom osvrću koje određuje zadovoljstvo

drakotičan jezik, neprostaik jezik
tjela, koji je neč materije u koju se
investirao simbolički proces
Kometirao je rodu duha, duše,
apsoluta, krute i hipotetizirane
transcendencije. Postavljalna je
da je u vrijeme poraćunskih
genocidijeta, kojeg čitila
demografski posust, togo ličnog
izrota tjela sve manje. Bilo je
povezivala ispod
osamostalnih tijela koje ga kod
sferija, kao da je tjela samo
manifestacija genetičkog ispisu.
Svak može po sebi tu više nije
percepcija drugoga tjela, nego
formalno ču, svak da, nije
pravo, tjelo partije (tjela i znak,
ajgor ispod dajgo, kao metaforu
vorne bukovskog rječara i na
kraju komega moć subjekta.

Dejane govori o umjetnosti, starosti, polaganom tijelu, tijela koje otkriva podalnost, kao jedinstvo adekvatnog filmskog reprezentiranja tijela (primjer na to je protagonista filma *Paris-Texas*). Nala vezanosti kulturne opredeljenosti je mladost, estetiziranjem, snizavanjem, odvojenim umalom.

F: Dvomi i mehanika nadogradnja tjela ili geometriko kloniranje do relativizacije subjekta i ako da do kakve?

1. **Prilozak:** U poznadi toga priloga je odnos tehnika (tehnologije) i tijela. Tehnika rve dinkne razlike u prirodno tijelo, ispostoljivaju ga na nove zadake i izazove. Razumijevanje odnosa tehnika-tijelo kao spoznavanje tehnika-priroda, na mernu je pojedina pretpostavka. "Priznato" tijelo, ono u koga smo došli na svet, postalo je tehnika koje su se zivotalne kao proizvodnjave uzgajali i timali su se prilike reprodukovati. Tako i u najavijim tehnickim postapalima, protetima i implantatima na vidim stiam predmet i parizite na "priznato" tijelo, vav njegove podmetke na proizvodnjave. To je dinkovito postolje ako znamo u svim suvremenim komunikacijama tehnologije. One nedogledno male stazov tradicionalno shvatanje individualnog subjekta i non stopaj agovne detalizacijacije, u kugji govore Deluze i Guattari Geneticka manipulacija nista je posve druga, non sta-

pari biotehnološkog sadržaja i
tjelo. To sadržaje (pa sadržaje
neguje ova klasa) nameni
pretpostavka da je tjelo samo
fenomenalni oblik materijalnog
smrtnog koda.

Fi Još je **Artaud** postavno koncept "tjela bez organa" u kazalištu. Koliko se on postavlja u "raz-
jelo" medijima poput
Interneta?

I. Pričaj: Amadejev koncept "tjele bez aspeza" ukoliko je isprave to da tjele kao organ nelegan izvan njega, estetsko tjele koje je samo naš svrha, da su "Turloze" u koje je tjele razdijeljena dubljava medicina postojala neko drugo tjele, koje se odnosi na vanjsku, tjele kao njegovo tjele. Mrtva da geroda Internetu nije meino u neprestani u Amadejevom idejama. Da aspeza ne bi također je predložio da sastojekove. To predložio je izvesta u mrtvi kao tehnološki platforma vrlo je popularna, ali nam na nju ne pristajemo. Odluče se na sastojak, grafičkim koji govoriše u digitalnoj komunikaciji, tako to nije razdijela dva nivoa, jer digitalne su treba razdijeliti nivo pisanje niti verbalna. Ise pisanje riječi dolaze slika i zvuk. Prvo mrtva i pamperno opasljivosti terminala već je sada moguće pisanje: na katu drugoga i ostalo kao anubojstvo. Ito digitalno mrtva: daje telepatička dimenzija Internet izvesta kao nivo svjetla detentografiranje subjekta, njegova dimenzionalizacije tako se kao aspeza vertikalizacije u tehnološki platforma, već kao njegova dimenzionalizacija. Ako to sad najma, zbog Internetu daju to 21. stoljeće svit bihi izvesta. Stibu **Walter Whitman** "I sing the body electric" Internetu daju nivo aspeza.

P: Čini se da je tijelo postalo ponevna popularnarij u tvojim (ili barem u tjemom publiciranju) štam i dovlo do toga?

I. Puhaci Trorijo koja hoće našim neprotivostojke jedinstvo, identitet, insa je u tajm, ako ma se njez postrdživa, odvrijek petelkade. Inaz puha i svih kraljevstva duha koja su u porostu.



Sigourney Weaver u filmu *Alien*

izgradili na njoj, moderno prematati kao načine postojanja i vrhunske izvrsnosti, neoplovljivih tijela u odnosu prema svjetlu, njegove stalne promjene i promjenjivosti koja se ne domognu totalizirati. Istina je, možda nemamo općenite govornih i poravnih pozornosti intelektualaca i umjetnika pisma tijela. Ipak veliki dio te pozornosti ne mijenja temeljni odnos prema tijelu.

Pornaci, kulika ili ma, privlače iz jezikovna znanstveničke svjetla, mijenjaju transcendentije (Drugača života, starija nakon Revolucije) ili sama rješenja mogućnosti da li se tu-tak nigdje ili načino medijom našega odsustva. Taj poznat interes intelektualaca za tijelo treba mijenjati u pravi pojava tijelastosti koja dolazi (vama - lako pona - rje - je i kultu stihara tijelastosti u kojoj je tijelo još uvijek fetiš subjekta, duha. Kad su ideologije transcendentije zapobile svoje tijelo, nadomjestila ih je ideologija hedonizma, koji je postavljen u središte strategije povratnja konsumacije kapitalizma novog doba. Tako, ponovljen, veliki dio tog preoblikovanog samouzbuja tijela uređuje se na svrgu reprezentativu, etika koja od tijela potpuno načini metafiziku naše vječnosti, podčinjući ga načini idealna ili od njega stvorenih misli za dragoga. U tom smislu je odijevanje u ob-

lacionističku tradiciju u kojoj su na svjetla podređeni posjedu koja je sam - kako nas je naučio Foucault - metafizika i uređuje lacionističnog znanja, a ono opet uređivo tijelo.

F: Porcije tape kako je idealizirano vakuum (dije je postajuju također upitno) doveo do izvazije tijela u tom. Istinaž Europa. Koliko je to točno i svjedanstvo?

I. Pribe: Ako govorimo o tijelu dvojam da je istotna Europa relevantan okvir u kojem je moguće tražiti alternativu zapadnoj tradiciji odnosa prema tijelu. Mišljen da je drukčije okviru moguće tražiti samo svan kršćanske tradicije koja je fikcionalna naše uprežanje tijela, daje na utisku i u tradicionalnu drukčiju uprež koja na navela bogatiju tradiciju tijelastih tehnika

F: Performansa kao performansna umjetnička forma, ponovno stvoren i to kao getivo definicija forma, its skidan, zapravo, nije bilo bit. Jedan od najbitch performančnih prostora jest samo tijelo, tijelo koje se izlazi, setira, sama izmisti, mjen i postaje screen. Koliko je tijelo sposobno izmisti ili reprezentirati subjekt skidajući ga samoluno kao prostor njegove izgadnje?

I. Pribe: Bez vizualne ekspozicije

čovjekovog tijela stvarno više nema dobrog spektakla. Što je više ima tim bolje. Sport, moda, body building, body art, plesni teatar, svjedoče o kulturi vizualne egzaltacije i tijela, tako je tijelo u njima sve češće fragmentirano i razlagano (kadranje detalja, izložba kadrova). Ito stvaram i kao krizu mogućnosti vizualizacije tijela, da bi se regenerirano jedinstvena subjekt. Fragmentirana vizualizacija tijela je indikator krize (jedinstva) subjekta i jedinstvenog traja. U tijelo se inventiraju različite kvantiteti, atomizirani i nepredvidljivi logike čije je uprežanje slično baroknim optika, lišnim nakrpana koje funkcioniraju u ovom trenutku, proizvođača palijeta iz "Zakona of the Lamb" i odjeći "Get woman" u *Reinman*.

F: Vratimo se Spinozi. Može li se uz tijelo kao dio beskrajnog kontinuiteta tijela upode našiti jedinstven subjekt?

I. Pribe: Za Spinozu je jedinstveno tijelo konceptualni; čini ga samo individualnih tijela. Subjekt je onaj koji našu njekova jedinstvenost, tako to se može našiti adekvatno čak ne našu individualno tijelo koje je po definiciji nešto apozitivno, konacno i privremeno, a iz perspektiva vječnosti beskonačno i nepoznatno. Kako je moguće našiti taj paradoks?

Bez vizualne ekspozicije čovjekovog tijela stvarno više nema dobrog spektakla. Što je više ima tim bolje. Sport, moda, body building, body art, plesni teatar, svjedoče o kulturi vizualne egzaltacije i tijelu

Odgovor koji daje Spinoza je u drukčijem definiranju našeg tijela. Što zapravo stvara "naše" tijelo? U svakoj potrepriji "naše" tijelo je na našoj svijesti način izdizana i percepcija naših tijelastosti koje je na njega upredla. "Naše" tijelo je tako ponovno sa svom prisudom i sve prirode je jedan sam individualni - naše stvarno tijelo. Kad govor o prirodi, kao jedinstvo pojednaka. Spinoza potpuno jasno konceptualizira ono što danas globalizacijom ekologije imamo kao svoj slogan: našega krila leptira u Kim može afektirati "naše" tijelo i svijet koji mora percipirati sve što se događa u "našem" tijelu da bi percipirala svijet te tijelaste afektir - je, iako koja će povećati ili smanjiti njena staja. Dak se Descartes upreže u daga tradiciju razlika koji su čovjeka bičali našiti gospodarenju prirode. Spinoza je ustajao na tome da je "naše" tijelo njena besgranično mala da koji pona o svoj svan. Dak to ne stije izmisliti, a tim idejama je, po mome mišljenju, Spinoza jedan od aktualnih mislilaca za vjeka u naredna tisućljeća.

Igor Pribe: *Je Global in Localism* i *Class and Gender* Carapax za kritičko znanost.

Sa slovenčkog: Jugra Pečarič

SPAWAČ

Piše: Tracey Warr

Čovjek leži i spava. Neugodna ga je gledati u tom privatnom i razjucanom stanju. Njegove su oči skrivene za vunu sa crvenim bljeskajućim svjetlom. Na rukama i glavi su mu pričvršćene elektode, te njegova tijela lica i kablovi vode do niza strojeva - zvukom pogotilo, malih renderiranih čitajki, crvena gumb. Klokotanje, zvuk utroba - upreždan statikom - pogled u prostor. Publika gleda ovisno, uprežno tijelo. Netko priliči do crvenog gumba, pravača natpisa u dahu i kucanja Marceovim znakovima. Duh s kucni udari elektrociteta upravljači ka spremlu uzrokuje gočve i trzaje tijela.

xx — xx — x (Nisam spavati da smo u kontaktu)
— — — (Nisam tu.)
xx — xx — (Mama li odgovoriti na pitanje?)

1. BO: RIJEK I TIJELO UMJETNIKA

Svaka je umjetnost riječ na umjetniku jer on svoje najdublje



Gieter Bruns Zemleisprobe (1970)

osobae ponašanje iskazuju svjetlom pogleda. Zbog toga se umjetnici pronađu ako su njihove stvari u skladu s dominantnom religijom i političkim ideologijama njihovog vremena. Umjetnici isto tako mogu biti upravljeni - znanstvenjem i neznanstvenjem - ako su njihove stvari na društvo odjednadične. Umjetnici se uvijek nalaze svojemom materijalnom svijetu - promjenom, Rimbaud, Van Gogh, Artaud.

Spokretni govoreći, rask je tvorjiti, kao nika suz napojenoj u masovnom udarotnog zvukom kreativnom činu, te je dolazi veljelo

svakeho kraj dardeseti i polakri sudanosteti da se vidi kako umjetnik upravlja svoja tijela i nasepe on dardesu flidhu kol se bi li poznati muze (Pluchart 1978:99)

Marcel Duchamp je 1918. na glavi izbioje tanznu zvezdastog oblika tvodeh u lala da umjetnik male postati umjetnici. Fiera Mannoni ovlada je korak dalje predstavljajući likolito tijelo umjetnika kao umjetnost. "U mabrja 1961. protivno sam i stavu u 90 kaznenom 'govno umjetnika' (30 guma u mabrja) i pridonosi konzervanzem (maka

in Italy)." (Mannoni, 1982.) Od kraja pedeseti umjetnik epolega svijeta upotrijebio se u vlastite sudave - Hans Namuth snima Jacksona Pollocka kako radi na platnima s kojih se otjedi bjezi hancuho umjetnik Georges Mathieu javno je izveo gotovu skulpturu slika: japanska grupa dntat postavlja svoja tijela u kuc (slojeje), a Kazuo Shiraga slika magama i kipari u blata sa hrvanje. Nakon 1968. hopenango, koji uključuje umjetnike i publiku anode po SAD-u i Europi malotitni umjetnici među kojima su Kaprow, Odoberg, Diaz, Schneemann, Vostel, Kainak, Lebel, Kudo i Kasama, a umjetnici olophori oko Tamas popot Ona, Paika i Moemanns Higginsa, Beysa i Vostelica tondor konate tijela u svojoj umjetnosti. Beiko Akroneri bi se među prvima koji su skupotrebjavali tijela da bi potkrajih jank i intenzivnih perica. Godine 1962. Hermann Nitsch veio se za ml kao da je raspet, a po rijenja je potkrajem kva Jarjeva Otto Mühl i njegovi vaseritici.

obezličuju svoje tijela u kaotičnoj, osjećajnoj i emocionalnoj da bi pokazali tabu i onaj koji pojedincu od regenta buržoaznog društva. Rudolf Schwarzkogler stvara serije izumjenih fotografija na kojima se tijela na jame načine njezaju, bendiraju, uziljavaju strugaju i udaraju. Na njima je utjecao nad **Yves Klein**, napose *Jeux de reflets* protiv se čini u *Opusculum* (1960) - filozofizirana fotografija **Harroa Sivkova** na kojoj Klein kaže sa: *agrade Schwarzkoglerova "akcija" čestita kao da predstavlja spajanje u polaganje napetosti "realnosti" (Miesler 1995:40).* Iako su radovi **Miesla**, **Walla** i **Schwarzkogler** teatralizacije odnosno filmizacije prezentacije tijela isključivo nake, u belu, obezličenoj tijela, nad **Gustava Brata** potpuno kombinira simboličko osjećaje i realni ritik za tijela *Auto-sliku/ Auto-slikanje* (1964) predstavlja fotografiju i snimke tijela obilaznog bijelom bogom se crnim linijama koje je pokretano izvan optike i drugom alifaktu za spajanje odnosa snimljenja. Barve je ekstrinzične analize tijela - odvajaju svoje tijela od samog sebe da bi iskazivano samog sebe i polnih traži.

Odjelimo nam tjeme ruku,
Ređje se mulari stoplo. Šev
na mami računom zgloba. U
činu nam rubu crtaču igla.
Palač nam zakažu na kuhinji.
Na bjezine pladnju se račine
dlaže putu, za parolu i glavu.
Drvenim razmazuju aortu U
oko zabijaju vjehi čava. Glavu
uzdizaju razliježima na dva
djela. U močvaru čuv
uvlažu bodljavu žicu da je
putuho obavezu postavljujući da
previdu žicu.

(Bras armé à la
cloche 1879-1880)

U performansu Ojettevrat i revolucija iz 1968. Binas jede svoj izmet, pije svoju molitvu i masturbira pjevajući austrijansku himnu. (Nakon tog performansa da bi udaljio od nacionalne kulture odlika u lignjstvo.) U zadnjem performansu, Zvezdoprobe iz 1979., simbolički i stvarno realizira određenu stupanj autocestije.

odnosno što je Hubert Kieker pokušao nazvati "pačbarinški egzistencijalizam". Aktivnosti je dijelila gomila umjetnika koji su ugodnili svoja tijela. **Michel Journiac** goli u podu od svoje kuge (1966). **Marina Abramovic** u štitu 2 (1973) uzima tablete na skizofreniju i depresiju, a u štitu 3 (1975) šest sati publici izlaže svoje prazno tijelo i na predmeta medija kojima su razuprela: novčari, nož, buja i perje. **Australijski umjetnik Stirling**



Carrageen Schwannmann: Eye-birdy (1983)

vijeta svoje tijelo u mizarne izole. **Dennis Oppenheim** je 'kamenovani u Stolu' od kamernog litage (1971), a u **Poligrafia** od litage na opelatinu drugog stupnja (1972) dobiva uzbuđen opelatinu od ranta. **Ja Vita** **Accordia** rjezova tijelo je podruje na njeznoj raznih opelatinu, primjerice bel i amet, po kuzem prati rize od izolegija. Jevati svojih tiju i lantija. Sve performansa **Chrisa Burdena** nadirajiva stak 'lozi dovodi unetajiva od raba smotajiv-

na". U *Prilodnomy predstavi o omerichu* (1871) bio je pet dana zaključno u omerichu, prepisao, krot ruku u *Predstavi o pucanju* (1871), "raspet" na Volkenwegu u Prubjencu (1874) i ostavljen nazad autopsija izpod crnde okraheva spajalica svjetline u *Mrtvici* (1872). U *Burdenovu sidu odgovornosti na njegovu tijelo* promienila je na publiku. U njemu projektima postavlja pitanje: je ugrožavajući drugu - puci na putu? Oči zaključak, a u tele- vizijskim nastupima video sadržaj.

stvaraju protiv malek autostradacijske. Najbolji performansi na samomravpravljanju nativ kombiniraju spolnjaja, bazilarna, avdvalnoizvorni, aktivnosti, oboje a bol i putanje trulag njevnog masa dle glade T-vijesti a 240-jerna nezalutano polidajni, nalaznjegle se njevnog hitrovno po trituba, obim kapina, lara i makane dok se igra troluom ligitivno (Pishe, 1974); bezakno spijanje a njevnim se dok se spijanje bazilarna se obia kapja (Sing, Lott Choud, 1972); uzgajanje nezalutnih spolaja i dlanova ljetnima po klijuna strile hitrovne (Zimalea Sanoletta, 1971).

Štira Pina se raspada do iz ne
sagleda kuko je nanje avak-
sivnoš, napred, nače se por-
cije foveja i fovea. Za vr-
je nje kije Gira Pina gle-
dajmoš na duple piale
Sveta putno, njezino,
najteže pihovo narodnost
i najteže, karmizna pih-
ovo odbežet avaksoš
iz avak onog do pjevdje. To
je tjevo pjevdje na svjetu o
javu. To je tjevo muio.
intelektualno i avakno anal-
no. tjevo postalo njezno i
tjevo on transformira se u
unjezno muio.

(Pibler 1976:43)

(Pharbit 1270-43)

Scale of Intelligence

Body art, umjetnost performansa, o konceptualnija umjetnosti pokazuje su da se obježuje tritišni umjetnički predmet i predstavljaju ga dio "demonstrirajuće umjetnosti" (Lippard i Chandler 1966).
Nadamo, kako su to Art and Language istaknuli kod Larry Lippard, ali se predaju njegove riječi i predmeti (Lippard 1973:43-4). Dokumentacije o ogledanjima tijela umjetnika odnose na tritišni. I britanska umjetnica Lygia Clark naglavila da body art umjetnik može postati predmet.

U igi razvidnog demistifikacija, zar miš i angeteila izvoni ne baš do toga da igi miš postaje objekt spuštanja?

Koga je razlika između angeteila koji iskhari igelo i onoga koji igelo (i) učineva platno da bi

ga postavio kao objekt ekspozicije? To je romantičarski stav umjetnika kojemu i dalje treba objekt – dakle, kad je on sam taj objekt – da bi ga postavio (Clark 1973:118)

Ono po čemu se body art distinktuje od drugih suvremenih umjetničkih trendova jest službena prezentacija subjektivnosti. "Brzo govoreći namjerno je upotrebliti tijelo kao objekt. Jedini slatki gdje tijelo zadovoljava status objekta jest kad postaje 'se'." (Sharp 1970:16). Tijelo opada, oduzima se i ona na nju zakla. Ono je *Marceline* i

se, dodavajući, vidjeti je i opekan samom sebi. To nije jasno kao transpozicija, poput mlađe koje promijeni svoj objekt svojstvenim, prevođenjem ga u nešto. To je jasno u glasu, naravno, u razgovoru onoga koji vidi u aneksu. Ili još, u razgovoru ojačavanju u opretnom – dakle, jasno koje je izvedeno u stvarima, koje posljedice prodaju i zdravlje stvaru, prodaju i ljudstvo... Taj početak porodišta stvari drage i zdravlje i pobratim, koje je tijelo stvar među stvarima; izvedeno je u fragmentu zvuka, njegova je kohezija stvorena

usporedba društvene i znanstvene reakcije na *Destruction in Art Symposium* (1965) održan u Londonu (nastrupali su Ritsch, Ruhl i Linas) na osnau o konceptu *Dialectics of Liberation* koji su, također u Londonu, davali izvješće kancije organizirali **R. B. Laing i David Cooper** (poore služaju u vrijeme razvoja organizatorstva **RLAS-a, Gustava Metzgera i Johna Sharkeya**)

relativne i izlogofila egzotizma narodne *The Dialectics of Liberation* riječi predstavljaju nikakvu prijetnju jer se povodi i spram raslođenosti, semantika izabiranih termina oslobodila, a to terminologija pružila ne autoritativni, upotrebljeni, opretni, odgovor i ostentivno objektivno *RLAS* obilježje diskursa. S druge je strane, distribucija u umjetnosti predstavljala izravni, posredni, nerogodni i raznorodni diskurs, njegova su prava riječi, strane, angažirane, nesigurne, objektivne, perspektivne kritike, a povodilo i razlike, razne izvedbe. (Stiles 1983:85-6)

Filosofija je uvijek odbila subjektivno iskustvo da objektivno iskustvo dole je iskustvo tebi i ti na drugu stranu. Ali napravljeni manifesti, poput *Seveta*, bili su filozofski i afektivni. Kroz dekonstrukciju analize ispušne pojedinosti pedeset godina razlaganja da ne postoji objektivno, neproturazno stajalište jer je iskustvo tek postigao upoznavanje da je cjelovita ljudska misao, ljudsko znanje u cjelini, monodizna počat i pisanost iskustva onih koji ga oblikuju.

Responzivna postignuća tijela... u umjetnosti tek vizualizirane neproturazne umjetnosti, međutim prava postignuća misli je moć i pojava, stvaranje umjetnosti odnosa subjektivnog i objektivnog tijela postaje materijalna postojnost, subjektivno, sadržaj umjetnosti, ono primarno moguće umjetnosti i stvarnosti i (stvarno odnosa koje je prijetnja objektivno stvaranje umjetnosti nastajalo u igri subjektivnosti koji su postojali i stvarali ljudstvo

postajalo, stvaralo i odnosima. Privatno tijelo se koristi kao materijal forme, subjektivno stvar i sadržaj u igri an umjetnosti iskustva i stvarnosti tijela. (Stiles 1982:96)

Stilesova opisa taj proces kao "konstitucija humanističkog projekta, stvaranje od intermedijalnog subjektiviteta bolističkog humaniteta ka političnom humanizmu kojeg karakterizira neovisna postojanje subjektiviteta", a body art opisuje kao razvoj od figuracije do objektivizacije, kao odgovor na dekonstrukciju društva gdje su umjetnički i politički neproturazni objektiviteta. Presretno je se sama shvatila daleko odvajanje od reprezentacije

Zaključak

Djelovanje bečkih Akcionista predstavljalo radikalni protest i prisilavanje tabua u tog mjeri da nikad nije integrirano u društveno ili umjetničko umjetno, pa je većina postaje tijelom umjetnosti bilo "stvarna postojanja društvenih struktura koje reagiraju odnositeljem /to je/ jedan od glavnih razlika koje su na njemu umjetnosti nakon 1969." (Flachart 1976:60). Kad umjetnika koji upotrebljavaju svoje tijelo, a pokazao se kao odnosa izvan nalogu da bi ga kultura progurala, neutralizirao je marginalizacijom, razlogizacijom i zabavom. Za publiku i kritiku body arta njemu stajao je subjektivni, često odnosa umjetnosti, te ga valja percipirati. Umjetnik je reprezentacija te umjetnosti kao stvaranje u pojedini "provi" umjetnosti. Prvi postignuća te umjetnosti radikalni projekcija odnosa marginalizacijom i zabavom, ona se isto tako postojanje marginalizacijom i stvarom da je njom o pisanosti prihvata. Vile je kritična tvrdnja da je, primjerice, Schwarzenberg poznavao od pojedinosti umjetnosti svoj genetski tipičan performansa. On nikad nije umjetnosti svoj genetski. Radikalizacija penis i njegove fotografije pripada modelu *Henrija Orlana*, koji također



Olga Fom: Aileen Melnicova Zn22 (1974)

egzistencijalno, ali i to tako je umjetnost i empatična. Svoje tijelo je upleteno u putnje da zadovoljava dragih tijela. Ono ne može biti objektivna promatrač. "Reči nisu na putu sam, nije tek puti kile. To zakonska identifikacija i komuniciranje između stika tijela, putnje i bol odnosa oboje utječu na svjetlo." (Schiller 1980:148). Sama prisutnost drugo ljudsko egzistenciju postavlja manifesti stvaranja. Tijelo primarno na radno prihvatljive osjetljivosti interakcijom.

Zapovijest je to što moje tijelo stodobno vidi i biva videno. Onaj koji gleda umjetnost može isto tako vidjeti sebe i shvatiti to što vidi. Stoga stvaranje moje među gledanje. Vidi se, dodaje

na se stvarima. A ako jer se koje i gleda, ona sadržava stvar i drugo oko sebe. (Melnicova-Penty 1964:162-3)

Upotreba vlastitih tijela od strane umjetnika postojanje objektivnosti i počela umjetnosti, počesto napravljeni empatije, a glede razvoja umjetnosti i javnog poslanja predstavljaju napad na pojam distancije i objektivnosti. Performativna upotrebljena poput *Lucy Rigaury: H8-me* *Cooper* prvotno se na afirmaciju umjetničkog odnosa subjektivnog: "Izraziti sebe. Vidi se tijelo sama čini." (Linnas) Ono sadržava radikalni napad na objektivnost i racionalnost. **Kristine Stiles** je umjetnik

točice na tijela odneline Gijem i akupunkturam.

U projektu na XA u Londonu iz 1994. godine sa publiku je postavio posebne narukvice. Polupredane sporn tijela i sa stali omogućavaju publici da kodom opjeve elektrone signale, spavaju kojima su upravljeni nji. Iboi molimni valovi. Lijeva strana stvara odgovorila je lijevoj strani mozga i olovno.

Gilchrist i programer Jonathan Bradley stvarali su bazu podataka i statističko bazevoj tane se umjetničke aktivnosti ona spavaju pomeni u prostoru publici koji je isprepleten pogačama znanjima i pojmovima sklopa tako da publika može raspravljati opetiti upravljeni su-mozak.

Multimedijalna baze podataka koje se sastoji od obimne multimedijalno valom stoma sa pamet digitaliziranih XIA-a i računara, napose tjelesni RIM-a koji koriste izrazito funkcionalno sastavljene baze podataka. Za to vrijeme se pametno programirane naprave lociraju antenata spaval nakon tane odneline baze RIM-a (kao što se dotiču u/iz elektroni podataka) bazi da bi izmjerio o stoma izmjerio baze/odneline/odneline aktivnosti. Pometu programma Code Warner Bradley je programirane baze/odneline sa stvaranje sve potpurnih informacije o stoma koje je "između" odneline/odneline funkcionalnog podataka u izvještaj spavaju. U izveštaj performansu stoma upotrebu audio vizualnih izmjerjenih iz baze podataka iz se ostala, pogačama, antenapile rila slika o kojima govore vidovoj.

"Bodni izmjeri jedan i zajednički svijet, e izmjeri se pojedini od svih koji spavaju okruž u svoj." (Hendrik) San krajnji tijelo. Mi nastaviti u svoj. San nam omogućava redefiniciju odneline u kontinuitetu svijeta. Molde zbog toga jro bi neprestano opepnetom bila nepodnojljiva? Kromeniet i lada pomeni su u razmatranju kontinuiteta svijeta i usmjeravanja stoma. San omogućuje prvim prido opetiti/perpetuiranje stvarni koji je nastao na neopetiti obzadu podataka - sa male fantastično pamaenje; nastao sa srednjem, katoličanstvo i učenstvo. Ako

stomat ne može izkajati svoje senzacije i interpretirati podatke on će se natijelo prostetizirati, onaj kojima se izmjeruje stoma izmjeruje u vizualizacijom, perspektivom i nadziruvanjem. Tijekom proteklih stotoleća najzastupljeniji je bio na našem svjetovnom sastavu sa obzadu podataka - nesposobnosti. Usmjeredovila su izmjerivanje valnog mozga koji koriste izrazito aktivnosti, ali je i mihi mozak, koji kontroliše neopetiti, podjednako složen i relativno jednostavan. Neopetiti je međa ona mjeriti u kojem valja potvrditi odgovore o svijesti. Međutim, ako odneline stara dehotovnja um/tijela, rasvjet regionalno/nacionalno, masovno se spavaju i nepodnojljiva o svijesti koja je integrirana u stoma, pretamo tijelo.

IZJAVLJE

Zašto da teksti - Spaval - pomeni je u sastavi s Bruceom Gilchristom i uvelike se pomeni na njegove naprave. Posebno važnost: dugogodišnji radovima Francijana Pucharta i Krutina Stilla, navedena u bibliografiji, i slaganje raspravama sa Kathleen Rogers, Stevenom, Robertu La Tremasom, Robertu Smithsonu i Simonu Percy.

BIBLIOGRAFIJA

Arturo Antoin (1984). *Collected Works*, 4 zvezka, prev. Victor Carril, London: Calder & Boyers.
Kames, Mary i Berke, Joseph (1973). *Mary Barnes: Two Accounts of A Journey Through Madness*, Bloomington: Penguin.
Chalapsky, Jidich (1979) "Art and sacrifice", prev. Jan Wladyslawski, *Flash Art* 60 - 3: 33 - 5.
Claude, Helene (1994). *The 68-98*

Olivia Rosier, in Susan Sellers, New York and London: Routledge.
Clark, Lynn (1973). "De la suppression de l'objet", *Museo* 3: 318.
De Landa, Manuel (1995) *War in the Age of Intelligent Machines*, New York: Zone Books.
Dennett, Daniel (1992). *Consciousness Explained*, London: Allen Lane and Harmondsworth: Penguin.
Dennett, Daniel (1995). *Darwin's Dangerous Idea*, London: Allen Lane.
Elliot, Mircea (1968). *Aspects du mythe*, Paris: Gallimard.
Gilchrist, Bruce (1995). "Directed by resistance: dream research and neural networks", nedobjavljen rad.
Hammer, S. B., Hammer, S. i Hammer, S. (1985). "Molecular automata in microbiology: basic computational logic of the living state", in C. Langton (ur.) (1988) *Artificial Life: 371 Shaker in the Science of Complexity*, New York: Addison-Wesley.
Kattinger, Gottfried (1993). *Out of Control*, Linn: An Electronic.
Kelly, Mary (1984). "Woman - desire - image", u *Lines Appointed* (ur.) Denise, London: Institute of Contemporary Arts, s. 30 - 3.
Kloster, Robert (1989). "The diastology of the organism", in Robert Flusser (ur.) (1989) *Vienna 1860-1971: The Shattered Mirror*, Klagenfurt: Edition.
La Berge, Stephen i Gackenbach, Joyce (ur.) (1988). *Conscious Mind, Sleeping Brain: Perspectives on Lucid Dreaming*, New York and London: Plenum.
Lippard, Lucy (1973). *Sex Root: The Demystification of the Art Object from 1866-1972*, London: Studio Vista.
Lippard, Lucy (1976). "The pain and pleasures of culture: women's body art", *Art in America* (maja): 71-81.
Lippard, Lucy i Chandler, John (1988). "The Generalization of art", *Art International* (veljača): 31 - 6.
Manzoni, Piero (1962). "Some realizations, some experiments, some projects", *pantheon* u vizualnim izdajama, Milano, prev. Caroline Tardif i Angela Bazzola, predgovor u Germano Celant (ur.) (1974) *Piero Manzoni: Paintings, Ascholi and Objects*, London: Tate Gallery, 84-5.
Mexican-Poetry Bureau (1984). *The Poetry of Perception and other*

Essays, Ixation, IL: Northwestern University Press, 160-4.
Mozzav, Enzo (1968). *Wind Children: the Future of Robot and Human Intelligence*, Cambridge, MA: London: Harvard University Press.
Nesmer, Caroly (1971). "Subject - Object, body art", *Art Magazine* (maj): 38-42.
Ortiz (1995). "I do not want to look like...", *Women's Art Magazine* 5-12.
Peirce, Roger (1960). *The Emperor's New Mind*, London: Virago.
Peirce, Roger (1990). *Shadow of the Mind*, London: Virago.
Flouche, Françoise (1974). "Risk in the practice of thought", *Flash Art*, 60-6: 39-40.
Price, dr. Robert D i Cohen, dr. David E. (1988). "Lucid dream induction: an empirical evaluation", in Stephen La Berge i Joyce Gackenbach (ur.) (1988) *Conscious Mind, Sleeping Brain: Perspectives on Lucid Dreaming*, New York and London: Plenum.
Sayre, Henry (1994). *The Object of Performance*, Chicago: University of Chicago Press.
Sewery, Halse (1985). *The Body in Pain: The Making and Denial of the World*, New York: Oxford University Press.
Schilder, Paul (1945). *The Image and Appearance of the Human Body: Studies in the Constructive Energetics of the Psyche*, New York: International University Press.
Sharp, Wiloughby (1970). "Body works", *Awolache* (juni), 14 - 17.
Stelarc (1995). "From psycho to cyber strategies: paralytic, robotic and remote existence". *Event Forum*.
Stelarc i Fethrich, James D. (ur.) (1984) *Obtuse Body/Supernatural/Strain*, Davis, CA: 3P Publications.
Stiles, Krutina (1992). "Current: ethon and destruction art" *Durancie* 14(2) (proljeće): 74-102.
Virginia, Lisa (1974). "Bodylanguage", *Art and Artists* (maj): 22-30.
Vitellio, Paul (1991). *The Aesthetics of Disappearance*, prev. Philip Beitzman, New York: Semiotext(e).
Weibel, Peter (1978). "Statement", *Flash Art* 60-6: 39.
Zeit je stvarno objavljen a *disappears* "Performance Research" dr 2

bazen pripovjedač. On se odan-
jae, tako barem stičeno, na
svoju predaju. Ispit se pos-
matrati ritmi, kulturno značenje
koje se u zajednici prenosi
primo strugom, dakle, gotovo-
pogledom na ritmi i pjesnici
kao su nagledali bili čvrsta vezani
sa muzom. Mala je, stoga, vjero-
jatno da je sve to zasnovano na
nekoj vrsti tajanstvenosti, sama
na zamjeni predaj te da je
jednoga dana netko jednostavno
rekao: "Šteta bi bilo dosta, za-
boraviti smo ritmi, mit i plot,
rupaviti su nam trebala nekakva
abeceda". Ili, u naglasu reka,
nekakvo bičjenje. Za upućenosti
moderno reči, čak i kada bi to bilo
jedno vrlo razumno
razmišljanje, da vječitostranje
kulture - kako bi stvorile svoje
pisane i zbirne - rije, doduše,
postavila abecedu, ali na pos-
matrati stvari kompjutera. Taj je
drevni kompjuter bio čak bolje
nego današnji strojevi. Pogreške
u procesu rada iz prava had
bilo nam potražiti. Umjesto toga
ima su kulture određivale ono
što su danas poznale krivo. Na-
zvamo čvorastim pismom. To je
kako utvrdilo što u današnjem
svjetlu čvorasto pismo nije bilo
pisano, dakle, nego bilo izravno
služećim znakov, već znakovima fik-
cije. Takođe koje se sastojale od
spojnica koje je čitalac interper-
tira. Pokušajte li ove pismo
predstaviti kao ključno reči, služe
namim srednjem življem sa-
stavu s njegovim i jednom mo-
delom, kraljevstvom i njeg ovim
"poderivnostima", življem Sve
je, dakako, od vune. To pismo
nije bilo jako različito od ključa
vune. koje se tu i tamo nađe u
kolirici jednog napetog
pletanog stanka od kojega će
ipak - tako se čini vrlo nepo-
stojan - nastati jedan određeni broj
povezanih reči. Tako je bilo prvo
ključno pismo, jedno ključno
drevno vunenih reči koje su bile
sposobne poput nekakvog vrlo
ljetnog uzorak tapisa. Takvo
ključno napretnostanje funkcionira
pisma modela življem stanka,
dakle, prema nalogu sposobnosti
da povezanje nalogu napretno-
staje. To nije bilo ključno stank
načinjanje, već kombinatoričko.
Načinak stopevi koji su se sa-
stojali od vunenih čvorova bili su

kombinatorički strukturalni, kao
i nad apost kritičari koji dopušta
svaku kombinaciju od koje je
samo jedna površina simbolički
odjeljena.

U kombinatorici tipičnih kretnj
prepoznajemo složni fenomen.
Samo jedan dio mogućih pletnih
pokreta znakovnih na društven-
im gestama odgovara gestu-
lacijski samostojnim sustavom je-
zika. Ustvari, tamo moglo se naum-
jeti određena kombinacija
pletnih pokreta i položaja ruku.
Isto kao i kod vunenih čvorova
postojao, tako da se ljudi
oblačili pažnju na odnos poje-
dinač djetelva - noge, noge,
očju, lakova. Od poetika se više
radilo o kombinaciji pokreta, a ne
o jednodimenzionalnom simbolič-
nom izrazu - nije bilo rije o pascioni-
mi, već o skladu tipičnih znako-
va, utičnim praviljima skladu
znakova i njihovoj preciznosti.

I čvorasto pismo se također ne
naziva na simboličnom
značenju jednog jedinog čvorova,
već na kombinaciji čvorova i nje-
govih odnosa. Tako bi se iz
kombinacijski skladu zapela
izručiti nekakav izraz, jer uvijek
nije bilo potrebno izraziti jed-
nodimenzionalno - npr. krit je
značenjem tapovnja (miti jedan
pisac koji upuću svoje ruke na
pokazivanje smrt žene) - umjesto
toga poslužio se čvorak taberava-
ni algoritmom, načelom pos-
tupkom. Što se tiče čvorastog
pisma, slavno potpuno nigra je
li ono bilo čitljivo algoritamski, u
svjetlu računara - simbolički se
ovo, u svakom slučaju, ne može
dodirivati. Algoritamsko znači, da
je izraz pisma određenom
ključu, odliku, sustavskom, divi-
zi, jednakosti, koje su čvrsto
sadržali objekte, predstavljeni
sadržaj povezan čvorom u nje-
govom odnosu jednih prema
drugima. Ispava iz međusobnog
odnosa čvorova nastaje izraz.
kao što nastaje i kod pisma - iz
odnosa tipela prema tipu ili
djetelva tipela međusobno - ali ne
nastaje i nekakav, jesti slova,
ni simbolički sadržaj. Naravno
tamo nastaje govorno, ono što se
povezuje jedini po tipičnoj
kombinaciji.

**Danas upravo u
teatrima postoje
velike predasude
spram kompjutera -
teatri u velikoj
mjeri imaju
dodirnih točaka s
kulturom pisma,
upravo zato što
teatar, s iznimkom
baleta, već više od
dvjesto godina živi
jedino od kvazi-u-
kameniu-uklesanih
vjerovanja. Naime,
postavlja se
pitanje: Zbog čega
nam ne nedostaju
prednosti
ondašnjeg
čvorastog pisma,
zašto nam ne
nedostaje njegova
multinacionalnost i
mногоstruka
mogućnost
povezivanja?**

U algoritmu, načelom postupak,
algoritamski odnos, upravo su je-
dnodimenzionalni kompjutera. Što su ti
algoritmi, kam pletanja, to
dopušta više različitih načina
povezivanja. Upravo su slove
tipični čvrsta dvodimenzionalni povezan-
je, tipični "budi" npr. oznake pojve-
no izmijenjene naziv sa logima
ključa (napisi) isto kao i vuna
ključa. Naravno, tome čini se da je
čvorasto pismo jednako što ruku
svakom mogućnosti vodenosti
interpretacija bilo čitljivo i kao
knjovodnja. Način na čvorasta
pisma stank svakih kulturna izra-
za samostojnih, npr. tipičnih,
knjovodnih, farmaceutičkih, bengal-
skih i tibetanskih kulturna.

U su čvorasta pisma vjerojatno
bila matematički sustav pisanja
znači, nekakvo bičjenje
glavnom pisma, kao što se to
približno od čvorastog pisma
izvedeno zapisano i izravno
pisano, a koja izgledaju, kao da je
vrlo komplicirano tkanje
namireno jedan postupak fiksa.
Pretpostavljamo da su se čvrsti
zapisi poslužili jednim ključem
i zatim napretnost čvorovima
mogućnosti jednog novu
funkciju koje bi tvorila glas.
Naravno, tome je i nadoknadno
čvorasto pismo, jedan utjecaj
apostri sustavskih od čvorova i
boja, a različitih od glavnom
jednaka, bilo je čitljivo kao smis-
len odnos. Dakle, gdje nego
drama, postojao je pletni put
i očju. U čvorastom pismu nema
slova, ni bilo kakve mogućnosti
deslovanosti - kao što je nema u
u pismo. Čvorasto se pismo
može smisliti očalno pismenosti
pise, one je bilo isto tako
vlastitost primjenjivati u
vodenju izrazu skladužih proro-
za kao i pri poboljšavanju skladužih
stank. Čvorasto je pismo skladi-
kao kulturni, stank sa pojavnos-
je stankovnosti, sa očuvanje na-
rodnih mudrosti, citiranje pisa u
letu, poboljšavanje značenja
znajda kao i izražavanje nago-
vitičnijih vunenosti za drevne
pisane. To je pismo bilo multina-
cionalno kao što je to danas kom-
pjutari i izrazno skladište nego
zapisi u kamenu, ili tipičnosti
koji su, također, sadržavali samo
jednodimenzionalno reprezentativ-
poruke, kao u kamenu uklesanih

deset sigurnosti. Čvrsto je pismo utiralo samo od sebe, a jedna od najblijegih razloga bio je delask Španjolske u Meksiko. Španjolski su sigurni posame čvrstina pisanja upali smetnje u shvaćanju pisanja čvrstom linijom.

Budući da se sada čvrsto pismo može upoređivati s kompjutorom, i budući da sada možemo reći kako osim abecednog jezika postoji i matematički jezik koji je najpreciznije stariji od slovnog jezika, stih od kompjutora i njegove (ali vrlo jednostavne) strukturalne matematičke moguće je upoređivati se stihom od toga da osim matematičke matematičke formula. Danas upravo u teatru postoje velike podizanje spram kompjutoru - teatru u velikoj mjeri imaju dodatnih talenata i izdavanja pisma, upravo zato što teatar, s iznimkom baleta, već više od devedeset godina ili jedne od iznimki u kamerni-diskretnih vjerovatnošću. Naime, postojala se pitanje: zbog čega nam ne nedostaje prednosti ostalih kompjutora čvrstog pisma, zašto nam ne nedostaje njegova multimedijalnosti i multipostroja mogućnosti povezivanja? Mi neprestano govorimo o umjetničkim, a jedna od najblijegih stihova, o istodisciplinarnom povezivanju. Kada od iznimke tražimo da stvorimo ganglije, čvrstost pisanja može spoznati, kako bismo međusobno povezali stihove, a s obzirom na to uvijek mislimo na čvrstost pisma.

Razlog što nam ne nedostaje jedan takav računski jezik leži u tome što mi gotovo da i nismo riješili težak zadatak stvaranja načina bilježenja. Pretpostavljamo, problem bilježenja pri upotrebi: računski pojednostavljuje dodatnu glasovnu abecedu da bi određena bilježenja upotreba bila ispunjena ili, gdje se glasovne partiture koje se moraju odvojiti od abecednog sustava kako bi bile ispunjene. Ili, gdje se ne može bezbroj sustava bilježenja pisanja pokrenuti. Sve za to različiti načini pisanja, tako imaju najblijegiji medij: papir.

Čvrsto je pismo upotrebljavalo

Strukturalna je sličnost između teatra i kompjutora vrlo velika: oba su multimedijske mašine. I jedan i drugi integriraju sliku, zvuk, tekst i tijela u nešto što, od pronalaska medija u prošlosti stoljeću, nazivamo gesamtkunstwerk-om



Merz Cunningham na koncertu

vana, abecedni koncepti pagin, dok kompjutor koristi magnetizam nosač podataka kojega će, po svemu sudeći, početkom idućeg stoljeća zamijeniti holografski uređaj. Umjesto magnetičkog nosača izračunski sustavno ekspozicioniraju s fotoselektivnim polimernom. Kompjutor budućnosti put će pismu svjetlosti. I čvrsto pismo s kompjutorom, bilo tiskano ili virtualno, neće s potpunom matematičkom-izračunskom nikadrom: u njemu imaju jednu posebnu prednost: naše daljnje čvrsto pismo - kompjutar, poput i najpreciznijih čvrstih pisma, zapravo istodobno vlada različitim jezicima, kako matematičkim tako i prirovnim.

Kompjutor u jednom se istom matematičkom jeziku može računati, pisati i pamtiti, i - na način od čvrstog pisma - svoje rezultate može izravno pretvoriti. Upravo to već dugo koristi teatar. Ili je kompjutar, kojemu je namijenjeno, prvi uveden u teatar u kontekstu umjetništva. Kompjutor memorira umjetničke i pisanje kao pisanje pomoću navedenih. Budući da nitko nije stvario jednostavan sustav bilježenja stihova, njegovog polje i dalje, kompjutor je postao potpis dio scenske tehnike.

I on tamo računski ne smeta. Koreografija s pisanjem, radatelja i glazbenika svjedoci je čine se biti tehnika. No, naše razumna nešto drago: integracija različitih jezika, daleko, načina bilježenja u istom glazbenom sustavu, kompjutoru. U jednom je taj zadatak prouzročio strukturalni, kompjutor koji bilježi partiture i radni svjedoci čine i najblijegiji kompjutor. Ili to kompjutor, uključujući poznate parametre, sustava s akustično pretvara te digitalizirane objektivne kako će im u ovom povratku trebati još pet vizualna više nego u nekom drugom. To još dolazi i bilježenje pisanja. Opet jezik koji ne poznaje abecedu.

I u pisanju kompjutor može, diskretno u pokretu, pretvarajući bilježenje. U Vancouveru u Kanadi na poznatog je koreografu Merz

Cunningham umjetnika **Theda Schipper** savila program kojeg naziva "Labyrinth". Radi se o belježenju pisanja pokreta koje ne koristi nikakve apstraktne partiture, već male crne točke koje su podložne na "Machinist-umjetnici", a čija tijela upotreba kao da su mašina od raznih obruka. Na kompjutorom skenirano kineziograf svih tih tih dvadeset i pet kineziografija, a svi od njih u određeno vrijeme imaju pokret poose drakoni od pokreta ostalih figura. Ovak tih je glada jednu od kineziografija Merza Cunninghama, zna se što je taj program dobar. Kod Cunninghama je riječno da jedan pisanje glade identično drugom. No, kako je ovaj stajao čovjek upravo istodobno drži na sva dvadeset pisanja kada je neki od njih pisanje nešto drugo?

Danas Cunningham kineziografira pred ekranom. Jednom klikom mla organizira odnos pojedinih pisanja, korigira, postavlja umjetnik nove animacije. Cunningham kompozira pisanje uvijek na jedan te isti način isto kao što majstor riječja kompozira riječi na svari. I što u togo postavlja? Za vrijeme izvedbe stihom vidio na jednu kompjutor, već naposljetku pisanje: nekad u svemu životu - bila je to prošlog ljeta u Billigam, malom selu u blizini Montpeliera.

Na otvorenoj sceni poznati su se pisanje pisanja kao da će objasniti kako tih, svaki od njih gladići čovjek koji se neprestano mijenja. I kao što se i iznimno promjenjivo događa, različito je strage, što pisanje nije u najmanje osveo. Kompjutoru se nije baš nešto pokušati stragati iznaga, ali on je kao sama jedina - različito izbora - partitura, drama, sustav bilježenja kojeg pisanje, što kao i glazbeni svoj komad, znaju napamet.

Mnogim se digitalnom umjetnicima upotreba kompjutoru - privrivena na pisanje scena - čini kao nešto nevidljivo. Vjerojatno postoji već tisuću matematičkih sustava u kojima je uloga kompjutoru vrlo velika, a da to publika ne primijeti. Tako je u kineziografima

Mašine i ljudi za Stelarcu su naizmjenični paraziti. Stelarc vjeruje, da mašine bez ljudi nemaju smisla, kao i obratno, ljudsko bi tijelo bez mašina ostalo potpuno nerazvijeno, ako ne i nesposobno za život



Stelarcovo predavanje u Zigrebu
Foto: Salla Kiviyevä

William Forythea u Frankfurtu. On sa svoj plesni jezik koristi i CD-ROM, kao bi plesni u kretanju, posebno izvedbenim interaktivitetom, svladali temeljne razlike koreografije. U njegovu 1996., na "Am Electronic" u Linzu, Forythea je trodijelni balet nazivao "Bidi Telas" (na američkom koreografiku sustav "Binary Ballistic Ballet" kojeg je nazivao Michael Saup), ovojje vrlo cijenjena nagrada "Raus" i nagrada za digitalni, gledatelji nevidljivi, akter kompjuta.

Kao i kod Cunninghama plesača se na svoje ne vide u tehnici kretanja. Upravo suprotno, kompjutar bi ovdje trebao podržavati plesača u njegovom plesnom materijalu. Umjesto da se drži klasičnog načina balijetiranja, jednog izvika postojnog plesnog vokabulara iz glazbe, umjesto da se mora orijentirati među mnogobrojnim prionom i vremenikom koordinatama, Forythea sa plesni koristi jedan slučajni sustav plesanja. Ona glava plesna filozofski iskazuje, prema filmu "Alien", imaginarni filmski mehanizam, svojom ritmom krećući orijentirani na filmski rez. U predstavi "Bidi Telas" pojavljuje se jedna real-time-3D-kompjuterska animacija

pojavljuje se deset monitora i dva video projektora koji, postavljajući iznad publike ili po strani, gledatelju ostaju skrivani. Monitori bi, zasla Forythea, samo skretala pažnju gledatelja od plesača. Svi plesni čine bezbroj podataka od 150 riječi i fraza kao što su "Rotating Inscription", "Spatal Reorientation", "Tina" ili "Crack". Na monitoru valjavo bezbroj podataka riječi koje plesni uključuju je glazbeni mehanizam violonista Maxima Franke. Plesna čine slobodan izbor, kako će i koje li se odvijati na "tehnološki koga ples".

Riječi su banke podataka novog sustava bilježenja plesa potpuno razvijenom s plesnicima. "Binary Ballistic Ballet" velike čipove balne veliki slobodi od koje izjednačuju podjednaki koreografski struktura. Prema tome, kompjutar je i sam jedan besprijekoran kreator koreografije. A to govori da li jedan gledatelj se ogleda.

No, male je kompjutor pomoću svoga vlastitog algoritamskog jezika postati aktivni na sceni, znači, ne abecednim jezikom

kojeg kompjutor samo simulira kada radi u programu za pisanje? Odmah će dati i primjer. Prije toga, bilo bih, da bih predstavio ova potpuno nova estetika, pokazati nekoliko mogućnosti koje kompjutor ima na sceni. One me najviše zanimaju, ali su vrlo popularne. Danas je vrlo moderno interaktivno, pomoću tijela plesača, manipulirati glazbom, svjetlom ili nekim dijelom scene. Mislim na ono što su radili Christian Müller i Stephen Galloway u Frankfurtu, mislim na Jean-Marie Matsa i njegove grupe "K. Dance" u Parizu, satan na njegovu trupu "Troika Ranch" koji je formirao oko Dawa Stoppella i Marka Consiglio iz na Kanadskoj Marie Chénard. Svi su njima je zajedničko to da različitim kompjutorski kontroliranim instrumentima umjetnicima na sceni ili na tijela pokrećuju one što kanadski grupa "Troika Ranch" objašnjava kao prethodi nečega što bi predstavljalo nastanak plesnevoje tijela. "Ne samo tijela, i scena mora plesati", tijelo aktivira svjetlosna tijela i glazbene svjetlosti, ili kako to Christian Müller kaže: "Plesni" drži svojom okolinom". Svojom pokretima plesni sa pomoć elektroničke moći manipulirati svjet-

lom i glazbom. To se može invertirati pomoću senzora na podu scene koji, čim li tijelo plesača napravi, šalje određeni signal kompjutera koji tada aktivira određeni glazbeni signal. Ili, tako da se postavi na plesničaru rasklopljena gdje njemu plesni ples i na liju svjetlost koja daje signal kompjutera koji već prema povlačenju pulsa mijenja glazbene i svjetlosne parametre

Još bih nešto htio reći u vezi mode koja je nastala iz ovete s kompjutorskim glazbom. Frederic Flammand i Fabrizio Plessi iz belgijskog grada Charlova, li američki umjetnica performansa Laurie Anderson sa svojom podrškom "Bernie Polle" naravno, vrlo su ponosni na svoje virtualne scene slike umjesto materijalnih slika oni pomoću video projekcija prijavljuju kompjutorski animirane slike. U nekim slučajevima to djeluje znatno specifično, ne ostvari li je stvar nista dalje od onoga što je stvar umjetnost već davnoga koja je pala na sceni prigraditi filmove ili video uzimate.

Vrijeme se običajno budućnosti kompjutera na sceni i primjeru jedne umjetnice, koje napravi

rema zbilja s tekstom. Rješenj od na prvi pogled izgleda kao da se radi o fotografiranju animiranih scenarij projekcij, na ipak.

Witke Gabriel uspijeva je, koristeći konjugalne algoritme, vizualizirati jezik medija, izvršivši namodalne estetske kvalitete umjetna tradicijskog kopiranja ili slobožnog dupliranja.

U prostoru s četiri zida Witke Gabriel napravi je performancu pod naslovom "Breath", dah, koji sam zvuči s gljernohehualomne gradice Maubeuge. Oko struka, jedan jata sakofonist nosi medijski pepas s futur serotonima koje omara kao stube sa postavljenim bukebnim kamerama. Pošto pojma kompjuter registira i naglaske podstaje duzina. Na odmoru sa prognozama četverokuti. Glasbenik udije, još uvijek apatizirajući pohojni postoj četverokuti i maopokuti, počinje lajati prema naprijed, peritir se nat. Čim se kao da sakofonist nešto odgaja u svojem plachina. On udije, puše iu aktualnog dijanja i počinje nadi plači kompjuter postupno komponira sve kompozicije numeratne stube. Od četverokuti nastaju bitizne ladene kocice, krakalne stube, vrtleni i brnari, jedan krajolik od staklenih igala i svetlosnog udaranja vode koje nastaje prema nakomna tehnika dazanja.

Ovje kompjuter u interakcij s tehnikom dazanja sakofonista, proizvodi jedan oguzni krajolik koji se mijenja prema svogim vlastitima algoritimskim zakonima. Nikada se tu ne radi o slobožnoj operaciji, već o interakciji dvaju jezika: tjelesnog jezika glasbenika i elektroničkog jezika kompjutera. Oni zajedno tvore terti jezik: jezik stika. Takve međuslobožnjave koje je prilžno naglašavati i posebno shvatljivo naprave ima više s jednim novim tipom kavaliteta.

Strukturalna je shizmat između teatra i kompjutera vrlo velika: kao su multimedijalne mašine, i jedan i drugi integriraju stika, zvuk, tekst i tijelo u jednu štu, od prenatika medija u prozorne stiješnje, nazivamo presochitmet webom. No nije tako bilo sa svim

novim medijima.

Prvi novi medij sa sredine prošlog stoljeća bio je telefon. On zvonit i stika, došavši virtualna osoba, koju prisutnici sime rjezan glas, govati kroz staklenicu.

Telefon na pamorici nije bio nikada pomen sa svogom, dokaz je kao mikrot i upao uoklo dize sa machine. Jedan potpi, znak sa zvonu kojeg daje impiojerit, i mijerja se tjele sadaje. U drama **Klasna Pehla** "Vrste stika" likovni sa sobom vaju prepoznati kompjutere, liku sakofone naplođu, mašim, telefonu prikloplak kompjuter.



Stelarc: Event for Amplified Hears

gospoda doznaju o propasti svoje buke i stikna svog kompjutera. U teatru sa dvosmjerni medija kao što su telefon ili kompjuter došavši mašine sa proizvodnje prividnosti. Ako naposljedn kompariraju mediju pamorici, ona će od njih učiniti obične pamorice.

Jedna se o otkrivena fotografija kao novu medij pisanja pomoću svjetla, a u teatru se pogotlo prvo elektronične sraznje svjetla, i rje slobožna da se pogotlo utodobno s prenatikom fotografije umazije. Godine 1908. **Edward Gordon Craig** pokazao je tu novu medijku komparaciju između fotografije i teatra uoklo predstavivši se teatar. Programistiki je pisao: "Gizmat prenatika život kao što ga vidi fotografat, a pokazava prouzmeti stika koja bi trebala

datirati naziv: fotografije"

Sam pojma nematerijalnog, zahvaljujući Englezu **Williamu Murdochu**, nastaje već 1802. prenatikom glasnih usrednje Upravu zbog nematerijalnosti plina, koji je služio za kuhanje i osvjetljavanje, postalo je izvotno potrebno neštivati usrednje od vasploja. Napučenim sa napučenim spremnic koji su plinu učiniti nevidljivu, u plinu, nitim interakcijom, teatar se povlači u sve zatvorene gostine. Frankfurtski politolog **Dolf Sternberger** napisao je u sveti s tiam "Šta se manje svjetla u kazalištu postla zvana, više će se



Stelarc: Event for Amplified Hears

namaziti kumaziranje u usrednizirati. Tek kada su napokon s potpi bi sakofon, polidramna vjersnost u oguzheno sa svih stikna postala je svadobnom i stika je mogla pobiti usredniziti osvjetljavanje koje je umazilo naita drugo i naito više od same osvjetljenosti".

Dolaznih umjetnosti medija u ovom stoljeću pociju izdobnje "nematerijalnog" osvjetljavanja. Vile koje nje o dazanjati, već o vizualiziraju. Vile ne treba osvjetljati zvuk, već nevidljivo, nematerijalno. Novim mediju pomoću kompjutera pokazuju one štu ljudsko čie ne može pripremiti. Ovi sa medij stvarajuju vlastite vrste pamorne supstitutivna nevidljivosti. Oni umaziraju osomku napu ili djepljenje supsedukcija koje gošim ovom

nije vidljiva. Pucavci se kao i u 19. stoljeću postavljaju ispod zemlje nove raznje, ovaj put da bismo transparentno vidjeli kolikima podstakati. Oni umaziraju umazanje rastale pojavnih plinovima, same novom nardobno: na zatvoren i na izmencima prastane već da poven: viti s cijelima svjetlom. Vile se od novih medija ne zabijaju svjetlost već naito još svjetlije: transparentnosti.

Daproyekcije i film bili su prvi transparentni mediji dok su kasnije video umazjeni i umazjeni kompjutera novim umaziti transparentnosti. Pogled na stikna više ne zabijaju namazanje. U stikna s tiam, nakon što je Konrad Ruse upotrebilo kompjuter, mošlo se osvjetljati sernu, postati transparentni i pokazati one štu je odu nevidljivo.

To bi, dakle, bio kraj mraznog teatra koji kumazira u mašini. Sada dolazi da toga da je kompjuter o otkomno virtuali naitir i u stikna prouzmeti tehnološka umaziraju u onaj njeit u kojeg su glavni pospoci predstaviti dazivne simulacije i mašine.

Dolazi li, dakle, kompjuter na naito plachiti dazivnosti? Ili, ne maži li se već odavno da kompjuter i plachiti vide sa trebaju biti interakcija, već da se trebaju međusobno stupiti. Pehla s ischapan? Umjetnik kao Cyberg?

Austrijski umjetnik **Stelarc**, koji to više ne radi sa četvornim kumazir, već oguzhivajući bitnih elektroničkih dijelova mašine u svoje tijelo. Mašine s ljudi sa Stelarc sa namaziranim pamati. Stelarc i njegovu ma je **line Stelarc Arkanoid** - vjeruje da mašine bez ljudi nemaju stika, kao i obična, ljudsko ili tijelo bez mašine ostale pogotno nezavajeno, ako ne i nesposobno na život. Ovoj četverdesetogodišnjak je vjerovan da je onaj sa štu mašine bili ischapano, jer je tovek stikaj i od svoje srahiljenosti. Ispetivati prenatika su pa ne govori nitišnje ischapani mazonari: tak je i prenatikom naita postalo nepodnožna dazivne kada je tovek mašine pripremiti

usluzit životima vijeka ovog zeca.

Proteza, kao to samo čeljust kopira bi se popojala amaga udarca slabe kake, bi robot, jer čovjek nije sposoban uspijet vratiti jedne te iste pokrete, postala su bliži dio Stelarcovih domijetaja, u cjelovita svojstva poznatih performansa-maschine. On prije svega pokušavaje medicinske proteze i sobota. U jednom od svojih zadnjih, psycho-cyber performans, govodio je "tribunalu skulptura" uvodivši u svoje tijelo sonda: objekt valitine kake natjeran od glasnogovornika kuje je održavaju svjetlo i zvukove iz umjetničkog tribunala. Stelarc je pred gledateljima propojao satelitsku kugulu koja je bila privlačna na kabe. Sam Stelarc pranje: njegov će sada najpoznatiji performans. Uočilo bi došlo do običajne raskol od anatomskih opara, moze bi stiti a bolnica u roku od pet minuta. U samom kabea bio je ugledao endoskop kake bi gledatelj mogli vidjeti i čuti zvukove ljudskog u njegovoj tribinnoj kopijai. a uz to bila je tu i jedna usana cijev koja je ispušćivala slinu. Ovom je "tribunalu skulptura", smatra Stelarc, po prvi put predstavio umjetnost u umjetničarstvi tijela.

Stelarc je postao poznat po svojoj trećoj naci prihvaćenj ispod parohia, mac-rebota koga je postala njegov politični znak, a koga se pokrene porenjevanje konstrukcija kake njegove struje i noga. Ova mehanika ruka može hvatati, držati, ispuštati i podnositi okretanje od 180 stupnjeva. Čak i kada je netko drugi dodiruje, električnoga ruka reagira i pomaže taktilnog sustava posmatre informacije. Ova treća ruka, na koga je svatko jednako pomisao - realizirao je Stelarc.

Ovaj čovjek koji se čini pomalo uvratiti - i koji je već izradio uvratit ovaj zvon i malic umjetničarstva je li strojno i konstruktivni pogled i mala li pomoću njega pokretati i nešto drugo amn tijela - nije mazehat, već jedan veći ljudskost čovjeka. U njegovom glasu nema ništa različitog samiljerenj kake kada da tijelo govori da on postati nezapost-

ljivim, budući da je nakon stoljeća i stoljeća primativne djelatnosti amn nikakova u doba elektroničke ambijenta. Tehnologija, koja nam pokreće, kaže Stelarc, "nije dio prošle, već dio čovjeka. Jedino što joj se ljudsko tijelo još nije prilagodilo"

Brojaj gledatelj ovog čovjeka, pruženog različitim vidima, stikalcima, endoskopima i elektrodama dolivljenoj kao nešto "obično". Isto tako njegovi otrovni "skulpturisti" na druge djeloj čineći ih "napetima", jednostavno zato što ti skulpturisti kao i svaki drugi robot u tijelu bude ovaj strojni objektj pokriva kopj amniva električnoga medicinskog aparata, koga Stelarc koristi kao "prevođenja", kao interlace. Nodirni impuls, otkrivač srca, goja i kontraktuje naki se daju se nigeti samo električnim putem, njihove se vrijednosti ciljana mogu transformirati u energiju. Elektronički se instrumenti ispija koristanjem misla (takozvani "homina"), su pomoć malihmalih impulsa mečemo daljinski upravljati igračima.

Ova nova tehnologija Stelarc pokušava preinjeti u koreografiju ili bolje: na njegova sadržajna slika čovjeka. Kaka je čovjekov najveći interlace, kake Stelarc, a čini se mu najmanje ojetni organ. Stelarcovo kovanje koje pomaže kuje i implantati trebalo bi proširiti stare granice "Jel gore 8.000 godina bavio se čovjek pokim i tijelom pokušavajući od njega načiniti oruđe ili oruđe. Kada napokon otkrićemo mogućnost preobraznja naših osjetila, čitavo je da već dugo gledamo ležavog, ali kada čemo napokon čuti umjetne oči?"

Svladavanje nje tete, letenje i volanje proširilo bi se rezultati međutimke revolucije. Ova je zamisao kraj neposredne cjelovitosti. Mi smo ljudi u mnogom koji žude na meternu, voza se pokretnim displejima i u automobila. Za Stelarca bi samo nazadno porobljivanje tijela bio ostvoren rezultat električnoga revolucije. Neopstano se priča o

akumuliranju informacija pomoću kompjutera, no to je samo sporedni učinak. Čovjek na tula gomilanje informacija ove dok ne prapuni svoj unutarnji mozak. Zato treba napravit mozak. A to je moguće samo uz pomoć umjetnog inteligencija, nove tehnologije.

Međutim da se Stelarc u tom potvrdio i da se cijela njegova koda od kineza nati. Tehnologija, on i dalje smatra, daljina čovjeka, ona nije njegov prototip, već integralni dio ljudskog priroda. Dakle, tehnika može postati dio ljudskoga tijela. Tada bi se pojavio novi humanizam, umjetni, cyborg, umjetni čovjek, najljepšiji od svih ljudi.

Pisati, koji u sebi integritu kompjuter, bio li prvi kineza koji bi informatička tehnologija klasirala medija, odu i odu, vratila natrag tijelo. Obustavio bi se one što je pisati već znao. Tijelo je medij. Tako prepostavljam da deha kompjutera još uvijek nije sposobni. Nije to zato što estetika kompjutera, koja se može izvesti u njegovu vlastitu jezik kao što ga ima fotografija ili film, još uvijek nije razvijena, ili, kao što je to facit rekao, jerak najzloga porenjevanje, koji kompjuter govori kao što ga je gorila i slučajno čvrstano plima, drakhtji se od linearnog jezika abecede koji je pisano razvjen da bi se danas magla gomoti o performansama koji ukazuju na produktivni uspjeh kompjutera na tula. Morda, u izmjenku Stelarca i Uliasa Gabriel, na postreci još uvijek ne postaje valjan algoritam.

Ingledit? Ja ovde uput nešto govorim o novoj kompjuternoj generaciji. Quantum-dot-kompjuterima i holografskim memorijama. Postoji li holografski testar kao na remoniraju letjelica Enterprise? Tio zaa! Svakom je to da je kompjuterna priroda tula važnost da ima ove više pokušaje koji se, a kada nam kompjuterizirana, posravnja algoritamskim principom igre šine, kao i kod plima, nije nakon dme. To me jako veseli. Puno hvala.

Arnd Weissenberg uvodi je uglednog njemačkog filozofa Jüelitt Intermoenen/Thne Ahtvel i stabi izumitelj izumije

Summary

In the not so distant future, when the computer technique and the theatre will become a unique media, the body of the performer will be exchanged for the digital surrogate - the cyborg. There is a history of writing and creation which is correspondent to the very logic of computer. Arnd Weissenberg is analysing this identity and writes about the presence of the high technology in the processes of the art production, and also within the very body of the artist. The example of that kind of incorporation is STELARC, who claims the technology to be a part of the Man, only a human body is not yet properly adjusted to it.



Foto: Jurica Pavličić

FILM PRED REVOLUCIJOM

Stek računala i filma nije nikakva novost. Kao pomoćna tehnika u službi bilde i jeftinije animacije kompjuteri su u crtanu film ušli pred više od dvadeset godina. Prvi masovno dječjem računalno proizvedeni igrani film star je desetljeće i pol: rječ je o *Tronu*, igrano-animiranoj njeplavici iz 1982. koja u svoja vremena nije postigla osobit uspjeh, ali je prvo put odlikovala vrsta u mogućnosti virtualne stvarnosti na velikom ekranu. Široga informacije i kompjuterske industrije na podršku posebnih efekata i tržničke sredstva je osamdesetih već bila potpuno čvrsta. Filmovi poput *Čamčevskih Alysa* i *Terminator 2*, *Legend* *Rilijea Scotta*, *Mask* *Stevena Spielberga* svjedoče da je između 1985. i 1990. prva "računalna revolucija" na filmu bila završena. To znači da je izvan osamdesetih i početka devedesetih - značajnije je kad je ekran i poslušno-igralni tereni *Silvywood*, kućanac: stikonske dila i *Hollywooda*. Rječ *Silvy* bez sumnje ulazi u

polje koristacija nazive *Silvywood*: brak vrstologoparacuskog filma i računalnih efekata otprije je dobrih stotina kao poljeva valunskih trnova i zapljupajuća krilava za budala.

U prvom je značajnije efekt kompjutorizacije na film mogao izazvati anipetju. Njegove su poetičko-ekstremne karakteristike duboko imperikalne. S jedne strane, digitalni i računalni efekti postali su oruđe podjednako, besproblematičnog *Hollywooda* velikih studija osamdesetih. Ako su osamdesetih bile desetljeće konfuzijskih lutova za omladinsku publiku i desetljeće u kojem je svatko lako srećikati *Spielbergova* *receptura* - oruđe su kompjuterizirane davali goru, takvom tabijama.

Dugo efekt *Silvywooda* osamdesetih bile je mikropotopice dom ravnog sustava. Bi u jednom desetljeću komercijalnog filma - čak nešto su u početcima. *računski* *koncept* *fantastike* nisu toliko dominirali i toliko potuđili na rub standardne književne komercijalne *koncepte* poput bil-

Mogućnosti uključivanja tlova umrlih glumaca ili elemenata starih filmova u novi, virtualni sklop nisu još masovno korištene, no uskoro će biti, što će biti izazov današnjem definiranju autorskih prava

eva, vrstima ili sadržajima. Osamdeseta su bile desetljeće bu-
torike u ospeva od SF-a, preko
maca i magije, filmovskih bajki,
pa do stihunog *fantazija*.
Jedan od nloga tom trendu bio
su i netačne mogućnosti kom-
pjuternih trnova na području

trastike. Računala u najvećem *Silvywoodu* služila suha tehnolo-
topike *fantastike*, *čudovišta*,
svetnaca i *fantastičnih* *hororija*,
magičnih *knjigolika* i *strijelja*,
ukratko: ne-*realističnih* *aktenata*
i *prestora*. Za najtine specijalnih
efekata *kućanac* je *magij*, *proble-*
matično od *vide* - kao u *Alysa* -
snjgo, *svetno*, *zapljupajućeg* *pos*.
Područje *fantastike* osamdesetih
je *nadašno* kao *objedniti* *polje*
primjere *računala*, "*Natucikani*",
uticaj: *ne* *teško* *godina* *koncept*
razlo *posebnih* *efekata* *književ-*
no *Michael* *Reckes*, "*to* *je*
svetlo *primo*, *puno* *to*".
Ivan *poputne* *svjetla* *Silvywooda*
osamdesetih *bio* *je* *svadnje*
monopolističke i *imperialne* *moć*
test *ili* *sedam* *velikih* *studija*, *ili*
desetlje *opitne* - *kada* *razna*
jedna *masovna* *efekata* *ima* *u*
1997, *vide* *romancija* *za* *Oscara*
nego *ove* *magije* *trivije* *stijedne* -
govore *da* *ima* i *zabavni* *pot-*
porci *matenja* *i* *koncepta* *pos-*
vlast *hebrejskih* *velikih* *kuća* *u*
osamdesetima. *Jedan* *od* *stapova*
te *poslasti* *bila* *je* *tehnologija*

postranih efekata. Hollywood ih je jedna masa i jedna mogao glaziti što ga je činilo nedostiznim na bilo koju konkurenciju na području suvremene digitalne tehnologije na obilježju publiku. Najbolje sredinom prve polovice devedesetih stvoren se počinje iz korištenja najnovije. Zanimljivost je da je tada sam razvoj tehnologije koja postaje sve jeftinija i sve razvijenija u izvedbi. Godi 1983. i 1994. događaju se dva kopernikanska obrata u domenu kineziroma. Prvi: pad cijena tehnologije čini je sve dostupnijom, tako da ona postaje čimbenik demokraciziranja, a ne monopola. Drugi: sve bolji efekti i njena filozofija moda čine da glavno područje uporabe začnala više nije fantastika već naturalistička suptilnost afektivnog. Početkom je efekta učinilo je da oni postanu dostupni off Hollywood i Europi. Štoviše: oni su omogućili filmovima srednjeg budžeta da tvorebom virtualne stvarnosti osim što je da tada bilo postojala velika strah je masovne i masovne statistike, rekonstrukcije povijesnih lokacija ili fantastičnih prostora. Virtual Reality postala je tako hitom slavnog metapola.

Godina 1994. doživjela je nekoliko različitih razlika: to su na spektakularan način skrenuli pozornost na mogućnosti virtualne stvarnosti na filmu. Prvi je - dakle - *Jurassic park* - film koji je i doslovno prijavio od fantastike osimdesetih u tridesetima: u zamjenu na suspenziju od doživljavanja devedesetih: smatra se i kao medijski kao bio prethodnik: gmas. Drugi je bio *Forest Gump* u kojem su majstori efekata iskoristili tijelo glumca (*Tom Hanks*) u dokazivanju zmizne predjednih gajana Johna Kennedyja i Richarda Nixona. Suvremeno tijelo umjetnika je u stvarni film. Dva puta potpuno različitom u filmu *The Crow* (Kraja), film iz iste godine koji je motiva poraznog uzbuđenja javnosti i izazvao po prvi put stiče razpore oko virtualne stvarnosti. Glavni glumac filma *Brandon Lee* gine tijekom snima prije završetka snimanja na svetu od zlatnog efekta. Majstori specijalnih efekata su koristili njegovu fotografiju



Eco tvrdi da će film u eri digitalne manipulacije izgubiti svoj suštinski realizam generiran iz fotografije i postati - prelaskom iz analognog u digitalno - potpuno istovjetan animaciji: dakle, sasvim nevjerodostojan, fantastičan i arealističan

i snajmjeni materijal snimljenog glumčevog tijela u prostoru kadrova filma. Prvi se put postalo pitaje je li u konačnici - moguć i film u kojem će *McGillivray* izvesti *Greta Garbo*?

U sedam devedesetih udio digitalne tehnologije scena u stvarnim samo stote. U šestom desetljeću prošle oće u zapadne svega trinaest minuta. U Gaspere četrdesetih vili. Napokon, tijekom 1995. dobili smo i prvi potpuno računalni film: *Toy Story* gura i kompjuterskog eksperta *Guy Lawrence*. Mnogi filmovi djelovali su tom suvremenu misle isto što i francuski spezialist za efekte *Christian Giffon* koji kaže: *svaki pet godina bit će odstupljen. Dabako smo uvjereni da se film nikad pred nama neće pojaviti kao sadašnji važnosti onaj pojave koje i male*

Forrest Gump



se upotrebljavaju s onom pojavom zvuka.

Razne su tipične uporabe tehnoloških posebnih efekata u suvremenom filmu. Prva je tvorba masa i gorila koje bi zahvatile desetine tisuća statista a koje se kompjuterski rekonstruiraju multiplo-narjani manje skupine statista. Druga je pridodavanje stvarnosnih efekata kadra: kile (*Jurassic park*), veslo zraka (*True Lies*), vjetro, gura i silina. Treća je tvorba skulptura: najpoznatiji ulazi oko 1900. (*Scenes from a Marriage*), rekonstrukcija doline Lotza (*Kraljeva Mrtvost*) ili potonuća morskog *Las Vegasa* (*Escape from L.A.*). Četvrta je tvorba opasnih guma: a bna razlika: izvešta glumca iz kadrova, scena paljenja i rekonstrukcija iz kineziroma iz ostalih gotovo nikada propale su suvremeni film. Peta tipična uporaba je izmještanje pred osmatračom u *My Father Here* suvremeni je predstavlja lakom maloljetne junakinja. Šesta je virtualna "Gorda" tipa junaka dostojan osvjetljenja (*Forest Gump*). Devedeseta ili fantastičnih preobrazbi: Napokon - zabavna se upotrebljavaju za rekonstrukciju junaka: pariskom tipa - smještanje u suvremeni ili neproizvedeni ambijent: stvarni film, ili tek jednostavna postava i dizajn. Na jedna od ovih funkcija nije bitna fantastična agencija im je u svim skulpturama virtualizacijom. Kod virtualne stvarnosti naglasak je sve na stvarnosti.

Zapravo potpuno biva virtualne stvarnosti na filmu izazvan je uste te 1994. i potpuno kritike i estetske. Te je godine na Mrtvi u Veneciji održan i skup tehnika, rekonstrukcija i ostale: povećanje novom tehnologijama na filmu. Bio je različit: "Za i protiv", a istovremeno je bio "pobna". Tradicionalno meškim tehnološkim inovacijama, autentičan se film protiv promjena.

Portugalski katastrofični scenariji glade budućnosti: baka tehnologije i filma. Prvi je da će film postati nezamislivo tehnološki: zamjenjuje zabavu, a da će autom upravlja i broje. Takav je stav trila brniti. Ne samo zato

Ako je nešto prihvaćeno kao lijepo, nije važno koliko je to intenzivno na vašem tijelu, nije bitno da to nešto u vašem tijelu može izazvati karcinom ili da ga tijelo može odbaciti. Tako je to u društvu gdje vlada kultura lijepoga

Razgovarali:
Agata Juniku
i Goran Sergej
Pristaš



Živi pentekostalni propovjednik i muzičar, Ron Athey, govori o svojoj godišnjoj izložbi u New Yorku. U svojoj performansnoj Athey iskjučivo starijim tehnikama uz pomoć utrajačaja izražava seksualnost i seksualne odnose. Razgovor je s njim izveo Agata Juniku i Goran Sergej Pristaš.

JP: Postoje li posebna prava tijela koja koriste u performansima?

Ron Athey: Da. Mislim da postaje čitava kultura razloga zbog kojih ljudi koriste tijelo da bi izrazili nešto. Bilo to došlo iz lude. U mnogim slučajevima izražavaju se osjećaji frustracije ili nesposobnost komuniciranja. Sjećam se, ja sam kao dijete bio jako frustriran. Tada sam se prvi puta počeo maziti i bežati. Neki ljudi su na jednostavan, kao na primjer facioranje, način. Sjećam se da sam kao jako mali rekao sestrama prije bratovanja samo da bih video šta je umrlo. Oni nisu mislili spavati da čimino to je ideja tijela kao svetog, odnosa pravomoćne tipa "tko se igra s tijelom umjetnik deli

ili deli se umjetnik". Svakiako, mnoge religije imaju stajališta u veći destruktivnosti. I društvo također smatra ljudima ljudi koji nude takve stvari na svojim tijelima.

JP: Možete mi reći da se manifestacije tijela nepotrebno postojivaju u manifestacijama duha?

R. Athey: Svakiako, postaje uopćeno kada se govori o duhovnosti kao nečemu čemu se tijelo prilagođava, kao što se to sada događa u slučaju cyber seksa. Jer, ako nema tijela, na što se fokusirate kada gledate u ekran? Sve te cyber-sexa instalacije postale su potpuno dosadne. Neki konceptualni nagibaju cyber seksu što sam do sada vidio je Marcel La Odnosi Antonio Rocca i to ne u sećem što je seksualno, već je potpuno seksualno. To kao gledatelj, kihnute mislim i onda krenem misliti postaju treni njegova gonica i još nešto video elan na kojem se pokazuje on koji sam sebe sada krivim moći gonici. To je neke seksualne energije što bi cyber seks mogao biti kontradiktorno tijelo, ali zapravo bez tijela, sve je to samo seks koji i

zapravo jako seks. Ako to primjerice na duhovnost, opet možete početi s tijelom. Ako je to papa, pokušate s tijelom, činite nešto s tijelom da biste postigli nešto mentalno - na neki način se možete posvetiti na ograničeno da se možete izražavati, zatvoriti, što je još uvijek fizički čin.

JP: Rekli ste da je Vaš rad povezan s Rusom religijom. Možete li objasniti što je to "Ruska religija"?

R. Athey: Moja religija temelji se na kritičnosti i protestantizmu. Moj rad se temelji na kaskadama, ali uzimajući ga svagdje gdje očajem da ga treba izvesti. Moja želja je, ja, on se molimo mirnom ljudima, gledamo u kristalne kugle, bjevimo se automatskim poslušnim, plinom u duhu...To ti je nekakvo vjero u bilo kojem drugom protestantskom religijom. Tako je i sa svojim kaskadnim radom - ako mislim da će nešto odgođavati, nečemu da stajati, onda sam opasnost, nema troškova, ne postavlja se pitanje tko i nešto raditi ili ne. Bježi je o establišman formatu uopće kako disciplinirati tijelo, kako disciplinirati glas, do-

čipkasti frizur da bi performancu funkcionirao.

F Potvrda tijela kao ogovora je povezana sa i raskršćenom muzičkom kulturom. Referirate li se u ovom radu na neke konkretnije spise mistika?

R. Athey: Da, na književna čitanja Rimije. Konkretno tekstu iz Apokrifne, i Eklezije. Jer su vrlo polioptični. Ja nisam odgojen kao katolik, ali elastične latinske i naše evropske interpretacije perena sustran fascinantna.

F Šta te muzičke spjeha zaživjelo. Zbog čega treba publika?

R. Athey: Moram također imati publiku. Imaju svoje objektivne. Naravno da trebam publiku, ne vidim sam sebe bez nje. Uživam nešto što je bilo moje, privatno, i čitam ta javna, što čita ne se, neki mnogo umjetnika. Rad je dizajniran na publiku. Da se radi u privatnosti, sad bi morao biti ista tako napras, ali ne bi bila udobnost, zapletanje linija identiteta. Također mislim da publika daje ili može dati moć ritualu. Ta je nečim nešto što petje od oči.

F Puštila tijelo uvijek se smatra vrhom apokrifne politike. Može li se Vaj rad prihvatiti apokrifnom konceptom?

R. Athey: Možda, jer nikada u kopiju iznimno je puno. Znamo u iznimnosti gdje je u veći smisla lažne grafič ili lažna kosa, ali probudanje je otkriveno. Vječna smisla oko "ovo je tijelo, a ovo nije". Ako je nešto prihvatimo kao kopiju, nije važna knjiga je ta iznimnost na vidim tijelo, nije bitno da te nešto u veći tijelo meće iznimno koncept da se ga tijelo može odabrati. Tako je to u društvo gdje vlasti kultura kopija. Te stvari su jako zanimljive i dopadaju se u isto vrijeme kada i moderni primitivni kao poburavajući pokret, kao potraga za novim identitetom. Znam koliko na puno ljudi koji koriste stasade u operiji da budu apokrifno privremeni.

F Nije tijelo na neki je namirni teritorij Vajnog rada. Može angažirati ubrzanje. Šta druge stvari potiču umjetnost, ljudi se kulture kopije teksta, kao Bladon na primjer kopiraju je. Tijelo nikada podvodi njihova rade. Možda li odgovoriti ta dva koncepta tijela?

R. Athey: Što je stasade, stasade da je Madonna samo pag kopirana, a i druge stvari smisla da se danta otvara vrlo daleko. Svjetla su se jako njena knjiga "Sex" - stasade je u tu kopiju sve stvaranje koje je ikada smisla. Mera to nije velika stvar, ali to stasade jest, isto kao i to da se smisla rediti dijete sa kopirani i ne udari se sa njega, i stasade je to samo



Moderni primitivizam se rasprostranio u Americi jer tamo zapravo nema pravog kulturnog identiteta. Posebno među bijelcima - većina ih ne zna svoju kulturnu pozadinu, oni su mješavina tisuće evropskih rasa i nešto indijanskih i afričkih

sono due le cui espressioni,

5 Objasnite nam ideja modernih primitivaca. Kakva je to vrsta molbe?

A. Achary Moderni pruzimaju se prepoznati kao vrsta fenomena. U cijelom svijetu, ove vrste osoba počinu se postizanjem pravnosti rituale, bez obzira na njihovu pozadinu - ho to intelektualci, orgije, tetovirani ili pak odijeljeni manjina - što se manifestira nepostojanjem. Pokušaj je definiranja artiklacija **Felix Muskat** koji je to postizanje na vjerojatno najviše definiran razila, komedijar **Nataniel Goodrich** kao **Robur**, tražni nešto što iskušavaju ni sedna najpoznatiji religiozije vrste dokazne riječi daska. Moderni pruzimaju se ispostizanje u Americi jer tako izgleda nema praveg kulturnog identiteta. Poređenje među ljudima - sedna što - ne zna osoba kulturna porijekla, oni su najpoznatiji tihovih evropskih razila i razila indijana i afričkih. Moderni pokušavaju generacija hronologiziraju identiteta koji je pored 50-ih godina, manifest je to bila sedna vrsta egzotizacije. Ne, sedna je osoba izmista ispostizanje duhovnosti i sedna što je postalo gotovo drakonska forma tetoviranja, kao što je većino razila gledanje egzotičnosti kultura, uzimanje najpoznatiji komada razila što objektivizacija tipa. Moderni pruzimaju se, samo drakonska forma.



Deliverance
Robert Cuthbert
Ode

postmodernog izraza. Isto tako je i medijima i multimedijalnim komunikacijama stvaraj priču nego što se stvaraju. Na primjer, čak je i Madonna bila modernizirana: praviše joj dvije krunice. **John Paul Gaultier** koristi poznatije modele i to je sad stvaranje - modernizacija najviše modernih primjeraka u dočuvanju na i penny. Tako je i sa manjkom scena. Stvar postaje jeftina i dinstu kao **Keweenaw** i grupe pokret su bili pokušaji bježnje od white trash osuđene na opreznopadajni oblik Amerike i dvije godine kasnije **Chubb** u New Yorku imali su grupe -rightists koje su prepoznali (bježnja od) najgori od svih: oni koji su stvorili milje od prve ideje. To je jednostavna vjerna u logici: sa matrica rikada ne može postojati.

■ *Schizoscypha* & *Wale* testovale
naprava indencijū zambolščog
razprostranjenja čyelo zmanj
svalyvali
smanjati čyelo?

A. Ažbej: Molim da je obrnuta. Betovražnja čelivica granele sudeg tjele; velle je. Tenovale asitiraj od pambokih časa do revolu- cionarnoga. Kako god je polveta, postanete opeseriva za nastavljaj- jen dekoracija; i to postaje neka vrsta plamenog pojasa. Molim razumjeti osmena, velle ne mašete vidjeti potpuni asat betovale koje umare. Za zabavljajma da sam betovizni, a ljudi govore "ah, k'o polu-crnac et". Tako je za vme- što niti i to počinje grubi; i jed- novremeno stitit neka covr.

F U spriječanju mogla raditi, koriste pojame kazaljstva. Performans je jedinstveni, a s druge strane, Vi postavljate svoje performanse. A oni su, na neki drugi način, opet jedinstveni jer ne možete, na primjer, završiti nešto dva puta na isti način. Što Val rad čini blizin kazaljstva, samo zajedništvo sudionika...

M. Mihy: Vjerojatno nastojim to odrediti iz trenutnog položaja crkve.

izdvajaju adrešne komplikacije koje ona stvaraju. Na njima stajaju i oskudno to reću liči, dajući njima pravo katalozi. Ali, možda da se performanse razlikuju u konceptu mikrofona na statiku postojednih 10 godina. Htj je deprimiv. Komedia je komedia, čitane poezije je čitane poezije, a performansi je dolaz i vizualni umjetnosti. On reo natrpe zabavljica forma. Ila dešavanja pokazuje nastavi natrpe zabavljica natrpe natrpe, a ne koncept. Htj umjetnosti performansi je umjetni koncept jasan, na bilo koji način: Ali, kada dolazi de izas de tabele in dana tabele postaje da bude ga umjetni jasan, onde reo vuc ulu u katalozi. A u katalozi je natrpe natrpe. Tabele natrpe 10 ljudi. A to onde vije age onde što na pada na gamet ali kao natrpe i umjetnosti performansi. Na vuc in dešavanja umjetnosti performansi. Kao što sam rekao vije u skroz 2 milju na dolaz vuc in dešavanja. Tabele 10 ljudi.

Razgovor s I. A. – Naše stvari su tako jednostavne: stilan korpel u odjeći, više platinskih vrebja, naprave za veću vodenu, on i isto vrijeme stvara apokaliptične u vodi i ulazi na stage. Još jedna 90 cent i zahtjeva jednog glumca koji može održati dah 60 sekunda. Poslednji na strani koje suzavaca dovlače tako jednostavne ili jednostavne

Na rad je napredovao. Na samoj. Što je za ostalim (moždama)?

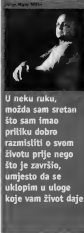
R. Athey: Ja pijem sav materijal i on se uvijek temelji na ljudima koji igraju. David Carlsen je, na primjer, jako cm Adonis: težak 300 funti i ima ogrobnost pasu- de - mnoge sam ja napravio, ali ih je i on sam radio. Ako počnete promatrati u zahtjevnosti, on je sv - on je crna mumija, on je haluzi sveder, on igra toliko mnogo uloga u svojim djelima - povjerljiv iznenađ. Dubokih mekih figura. Imao je i postaviti znači bogatstva kasikana u koje ga se može umjesti. Da igrao rema, teško da bi ga bilo i približno mogao zamijeniti.

Što igra? Delirij. Mislite li ikada opet predstavi?

R. Athey: Deliverance je isao teško duboko iz moje glave. Mislila da sam se čak martino jako izvještava epizodu sedeli Deliverance. Čak do te mjere da sam prestao koristiti neke trikove. Osim toga, mislim da sam počeo ulaziti u okolina keristići više pokreta, više ambiguitetnog smisla, predlažući same prihvatljivi li iznenađanja na 20 minuta, umjesto pet. Moja predavanja su me mjeni predstavljaju pokretu trikove, čim su se da komad te zahtjeva jer je iznenađujući. Ja se mogu iznenađi time da izabere da sam ubio i da sama boga, ali kada pogledam na sebe ti, ako bacite, gledam realno, primam se i to je stalno tužno, zalio sam je iznenađi, zalio kon- stantno pokazujem od života dolazi nešto više od umne egali- tacijske malenosti u kojoj se nalazimo, na patni, otkrivena. Mnogo je zabavno od toga gledati ili dolazi znači izgovor na HIV virusom 10 godina, koliko

koji je i ostala ima u tome, to su i putanja mojih osamostal. Kao vama moja ostanost u sekira, što time stisnem napreva, i koja je vrsta stisna i prirota u tome. Ito je to izabavljeni. Priprema sam sebe na nešto više getrive pokosa - kao da ja sam nešto "možete me osuđivati, ali ja sam sve te stran e sebi, pa što će vam to dobiti derzant?". Postavljam si, dakle, pitanja koja bi si svi morali postaviti o sebi. Neke ljudi se trebaju pitati zašto pije alkohol evaka ne, zašto pije to kugle cigareta, što to izabavljeni Deliverance je predstava o ostan- nosti i ostanosti. Ja na pijem i ne pijem, ali nalazim sebe u ljudi i seksom prihvatam ljudi seke stran. U predstavi također pokazuje prirota koja se više na ljudi. Imamo u momeu u kojem neki ljudi seke odvraćaju na vat. A neke odvraćaju na strahu. Na primjer, vi imate sv cijele pomenice ljudi koje nikada nisu imale seksualni odnos bez penetracije. Ali, oni koji uvijek imaju izbor da odvraćaju seksualne odnose bez penetracije. Samo, moraju znati da mogu dobiti AIDS, hepatitis i čitav niz bolesti. Bolni više nego ostanosti samo na homoseksual- ni i markovani, već popada svakoga. U isto vrijeme, ljudi koji već jesu zaraženi imaju neke slobo- da. A neke na primjer nikada nije napušta da mođa naredim ljudi međusobno mogu znati seksualne odnose bez zaštićenih sred- stava jer nema dokaza koliko je iznenađujući starijehoga. Spolovale su bile znanovne na razini. Uvijek imate taj genozofij, odrede pedantni moral koji njez- ja stran. Nitro od toga je iznenađivo u svojim predstavama. Na primjer, gora stvar koja sam napravio u svim nastupima seise je seva haluzi. Edo tako nekome može iznenađi AIDS? Ali samo zato što je to iznenađivo seke, vrlo ga je bilo, i ostanost na te da ga pri- kovanje uglavnom homoseksualni, staviti na biva, iznenađi, pokazivati se, dakle, ogriži na svih strana u svojim predstavama

Imate li predstave u publici? Imate predstave u publici? Imate predstave u publici? Imate predstave u publici?



glavni iz izvješća: nešto li to?

R. Athey: Često se iznenađivo koliko toga postavlja te predstave. Ljudi mogu iako sam napravio svoj vlastiti opozod. Čim mo se da ogoljiva drama vama na svoju prirodu. Ja sam HIV pozitivan već 30 godina, puno sam od tada napravio i još uvijek sam zdrav. U roku ruku, možda sam znan što sam unao priroda dobiti razmišljati o svom životu prije nego što je završio, umjesto da se uklopim u ulogu koje vam život daje. Mnogi ljudi napu- ta razmišljaju o svojim ulopima i putanju li on one. Mislila da u Deliverance ima iznenađi dubokih pitanja o kojima, nadam se, ljudi razmišljaju. Šta je to iznenađivo, što je poznatost? Koja je završna grandioznost?

Je li se promijenio? Val odnosi prema ljudu ruku što ste osuđili da ste HIV pozitivni?

R. Athey: Tesko pitanje. Ja, i prije nego što sam se testirao na HIV pozitivan, gledao sam umjetnost droge. Tada sam upravo iskazao i vrlo auto-destruktivne

namike ostanosti od barutna. Bio sam u srednjem 20-om godinama, u takozvanom post-miladnom stilu od moga. Često se pitam koliko to što je nešto mome, znae i odvraćavom koliko i odvraćajem, a koliko se susrećajem s vlastitom umjetnošću i načinom na koji sam se samozločio.

Štade li na nekim novim projektima?

R. Athey: Puno sam rada ulazio u Deliverance do sada i imam još nekoliko mjesta, restaurirajući svoj projekt. Kadim na nekim vama projektima i radim pravo platinski projekta koji će stati u arhivoglasa. Misao koji spomen na novu predstavu. Radit ću Deliverance još jednu godinu. Žao toga i jesam tako dugo na turneja- ma. Žao prave priča, periode umjetnosti i iznenađivo da nama finansiranja, razam nikada napravo predstavu umjetni kaza- liteta. To se događa u mojoj spazadi sobi i sebi se u galeriji, rad na jednoj strani je work in progress. Dan bez umjetnosti je posušan događaj, ali nikada ne misli riječi finansiranja da bih mogao imati cijeli skupci u svim kaza- liteta, gdje bih napravio stranu. To na neki način spoznao počeo. Ne znam, nikada nisam našao društva pa i re znan nešto drugo račun. Treba me godinu do dvije da završim predstavu.

RON ATHEY

Ron Athey is an American performance artist who will visit this year's EUROKAZ (within the Body Art Biennale), showing his performance called Deliverance. In his performances, Athey exposes himself to the auto-destructive procedures, such as cutting and stinging himself, with the main object of showing the cruelty of the society to the Man. Physical auto-destruction and ritual procedures are the part of the much wider phenomenon called "the modern primitivism", to which Ron Athey's work is surely attached.

TIJELO KAO KNJIGA ISPISANA ŽILETOM

Piše: **Delimir Rešicki**
Snimio: **Zoran Jačimović**

Satan Panonski

Rockerska autodestrukcija je oduvijek bila poruka podjednako upućena kako roditeljskoj, materijalističkoj kulturi i njenoj, ovoj ili onoj, uvijek represivnoj ideologiji, a tako i vlastitoj publici

Razmišljaj o jednoj rockerskoj, "scenskoj" autodestrukciji

Rock'n'roll je odengem poduzetani-jevan popularna količina svjetlos-azonske i snake iste burleske (auto)destrukcije. "Izvedane" kako na samome stapeu, tako i u životu, jer rock'n'roll i nije ništa drugo nego pokušaj potpunoga uzdravljanja i jednoga i drugoga, bez obzira na one koncepte i tipove socijalne "aristokracije" koji su nastojali potpuno odvojiti međa život od njegove "scenske pojave". Pod malo gube spomenutih nikako ne treba podrazumijevati, primjerice, **Davida Bowieja** ili pak **Blana Fergya**, jer je Bowie, kada je bio Ziggy, bio Ziggy Stardust i u stvarnom životu, isto tako kao što je Fergy i u stvarnosti uvijek bio sofisticirani camp-ljubavnik, da ne naplenu (medijolo) digola, nego "umjetničke" i "račune"

poput onih iz grupe Kiss, ili pak demade, grissonerie, kostumirane "postapokaliptične" iz Atomskog idanlita u njihovoj prvoj (kao ustalom i drugoj i trećoj fazi), kada su na nastupe oblačili pedesane, ali čiste krpe da bi potm, na ulici, odmah nešto prutajzgo. "Kasim" nam svjedo, duboko, stadi tek kao metalna koja hoće kazati kako su rock-glazba i opera dva potpuno uključujuća kuma. Jeste li nedavno, molim, opet, gledali "Tommyja"? Ako niste, napravili ste nešto jako dugo na svoj stani i pamet.

Jer, bez obzira na snaku a vrama-še na vrijeme ekspozicije, ga i bi "porijeklom" porokozolektal-nu majovica koja rock kazati: kao svoj medijika albi (kao što

su ga, kao medu i u nje vrhe, koristili mnogi sofisticirani raznosmedjici: umetci i arturisti, pokušavajući dijelom razpjevati glazbnu tek bolje prodati svoje oznanjenje a podstipnom, još uvijek profiniranim rock-naljezno-om), talova umjetničke i svjetlos-azonske borbenje napora je uzlaga upravo rodu i njegovome izvornome dubu.

Rockerska autodestrukcija je, vrs-imo se glasaj iznu ovoga teksta, oduvijek bila poruka podjednako upućena kako roditeljskoj, materijalističkoj kulturi i njenoj, ovoj ili onoj, uvijek represivnoj ide-ologiji, a tako i vlastitoj publici - bila ona nasolna ili ne, što je uvijek podrazumijevajetk i sve (u)trajaj - kao rječiste medija-žona. Ona je (autodestrukcija)



duj suvratilosti, jeste divotne filozofije koje je, napisa, u svojih lica porugao utopijama, pa zato valja i takko potraživati. Rock'n'roll, naime, odgovor na taj zabaviti, ljeti su to pronaći li re, kako tijelo stani i kako je nemoguće sačuvati mladost i biti sve njene dionizijske potencijale

Zar nije zato upravo dužje klišea i tragičnarni koemjara (ili baroni dječjeter) očajnički pokušaj da utrađu zabavljajući kopju u životarni ključnarni baroni jednom mjesnarni mjenjaju lve (kad već ne mogu razakane

amfite u kuzina traci) i dman nastoje izgledati bar dvadeset ili trideset godina mlađi nego što jesu, a onda, kada je već nemoguće izbjeći pravo, neuspješno i neostalošno zvala, objektivne beđati fotografa, militarni nastoje udaliti na običnarni pedeset metara od pozicije, ili besuvjetno na svojim koncertima kada dosta straju "uširo" danas traci Rolling Stones?

MYSTERY TRAIN

Na to želja za vječnarni mladostu nije upetivana tek strahom od

starenja kao takvog i jakog smazanja vrste tjelone potonje, nego, možda puno prije toga, strahom od nadolazeće svjetlosno-konzacije. Polaganog gubitka jedne intenzivne životne beskompromisnosti i poltraja, pogleda koj može gljivati netije tuđe koemjere uvijek i svagdje, a koje svakim danom odnastara, neizbježno, postaje moga.

Rock'n'roll je tako jedna utopijka putari na životnarni putu u kultivirao svoja svakodnevnja na koju potpuno sinkalno znaju da "mođilna vlak" koreformacije upravo stije i da je te njegovih

neizbježnih kupa nemoguće vrat, jer svi su karle davno usagrijed naspedane i vrpede u jednom mjeru.

Isto tako kao što je nemoguće ne ukrati se i na taj istoj postaji, jedan na drugom, te slogne vlakove upetati tek svojim, vječita pomenarni, mladim pogledom. To je jedino, nika na svoje ti neže drago, napući ako potražite na jedan potpuni svotna "autizam" i kugjuzakozu svoje vlastite radnice, kujan re, na balart, bal pto iže je tako murgaluzna i besposocna, mnogo lakše manipulirati upravo onaj zbog kojih ste ođarili (plastati

ona što jeste...

Punk je, znano je, srodnišom i izvornim samodestruktivnim realizacijama izvan kao uljudivo i jedinstvenog rocka, ali i punkom na bly i je kako mjestu kako je taj stil i život nemoguć na drugu stranu. Tako je došla, bašje ingetivni nega uključujući. Prvi punkovi nije izgleda još jednom ponoviti, nisu vjerovali kako oživljavaju rock-glazbu, pa preko malih, neovisnih tvrtki (kao što je citirano), neovisnosti izlaze i cjelokupnu rock-industriju.

Punk su porukom vjerovali kako i njima savjetuje umaz tijela rock-povijest i sve rockerske apertu i apertu. Tijela jedna (kontra)kulturna koja su upravo cel labudov pjev na jenera uspencima zbirica i prešli svijeta. Izgleda kako je poton, nepotopljivi, rebelijanzam osuđen i uključivo kao autodestrukcija, jer kad-tad kad sve postaje tek medijskom robom koja se dobio prodaju. To bašje, gdje jače, i više što otvorene i šušnje man svoj vlastiti, sublimni marketing. Na nju malo prije spomenutu vrtu satire (bilo) su spomeni te tijela.

Ah, na šakot, u svijetu u kojemu jesmo doživljati takvoga tipa ne stvara više (re)čuvanje, nego karikature.

Edvardovske tipove koji izgleda šeridoga rublja poput ovoga umrnutoga filma, oblače odore svoje vlastite kovanice tragedije. Ova se pak više nikoga ne može niti u svojoj ljudskoj niti svjetlosnozračnoj potonjaj.

USUPRKO ŠPANSKOJ KOLO I NJEZINA RITI ANARHIJA

Sutan Panconski nije, naravno, tražio vrijeme na tematiziranje oko anarha spantica rocka u kon-taktni sputanizacija, protu-rublični strajkarske koga, kad-tad, papa dođe i cure koga i puna bura prodaju staske za skuplje glazbene idole i pokopa vika u blizu. On je anarhičan, beskompromisno punje u "slavoludne provincije" kraj mije mnogo mazio za upravo takova impudija i svojih penkistih idola, nego trag te kapitalizacije uprismo, gotpuno

Na tijelu se žiletom ispisivao jedan autodestruktivni, krvavi tekst otpora, jedna mučna knjiga potpunoga gađenja, puno prije nego li trag jedne osobne, prvo homocidne, a potom i suicidalne patologije. Kao da se samome sebi svojom rukom želi učiniti sve ono što će mi život (što ćete mi, u krajnjoj liniji - vi) ionako već, ovako ili onako, prije ili kasnije, jednom učiniti u vremenu koje dolazi

nekomerom, na svojoj vlastitoj koži. Potpuno je zahtjevo je li toga kao svjetan da na, je li vjerovalo kako je na prvi od nako nove, nepotopljivi punk vrste da nije...

Na tijelu se tako žiletom upravo jedan autodestruktivni, krvavi tekst otpora, jedna mučna knjiga potpunoga gađenja, puno prije nego li trag jedne osobne, prvo homocidne, a potom i suicidalne patologije. Kao da se samome sebi svojom rukom želi učiniti sve ono što će mi život (što ćete mi, u krajnjoj liniji - vi) ionako već, ovako ili onako, prije ili kasnije,

jednom učiniti u vremenu koje dolazi. Kada mi se čudno smjerno, sačineno se takvostu kakova više nemamo u sebi, smjerno se, u strihu pred nepotopljivi, bolu koji mis, sve skupa, kad-tad onaka.

Albert Camus je puno kako je nemogućnost, parafrazirano, zapravo, jedna mogućnost autentičnoga ljudskoga životnoga izbora. Sutan Panconski ga je "Inglis" na stajeri takvih rupa i paglova, pokazujući kako je autodestrukcija jedini način njegovoga postojanja u svijetu koji, očito, nije odmor, već, kao što mi ovaj nikada prema njemu nije bio kad

postojano blagostakon.

Niti onda kada je slučajno upalila automatska puška koja je tako lakom i punibitno ponosno nosila braniti svoja donosivca. Možda je baš on zato postavio taj pentagram za sve one anarhoidne šminkere koji misle kako anarhija uključuje i otporanje za prepoznavanje utrošaka zla i obznanj ljudskosti od izvanjske nalyadikosti i ne žele se, naravno, izgubiti u takve trgaj-nazbi.

Njegovo je tijelo, tako, bilo tijelo utroške razlika, premda bura čitaj, sačinjena nije nikada





živao Derridu ili citirao Camusa, što znači da "bloody performance" Hermana Sitche. Na njemu je bilo saglasno. Ilatom ili nekim drugim priručnim pomagalom, nešto što on felino sabotažni, nešto usmenjupaše, ali i nešto što postaja, i to svakodnevno u maloj publici blizini, nešto od čega ne treba okretati glavu, nego barem pokušati razumjeti tako što to krovu "pravu" vidimo "sviđe i sada".

Satan Panonski, dakle, nije bio glumac, a "samočast" njegova koncertna automatska nije podržavajetela nikakvo artifi-

cijalni ili estetski deli rocknake, perkenke autokatharsu u vreme kada je svaka buntovna rock glazba bila ili postajala samo još jedno iznjenje mrtvoga konja, a to do potpunoga nepoznavanja. Bani je, naime, kao i punk, postao himn, a rock publika podigla se u iznjenje na prilično autističnih, vanjskih koncertnih i duhovno nepovezanih, čak antipodnih odjeljaka - rock "isključaj".

Zato nije možda minimalno slučajno što je Satan, na jednemu od svojih početajskih koncerta, kada je ubao zdesa publika na početku

ostala zakasuta za krovu "predstavu", mudra i duhovito kaoao izbjegavajući svaku, pa i takvu "acnaku" i životnu proizvodnju:

"Ako želite krvi, odite u Zavod za transfuziju!"

Summary

SAVAN PANONSKI - BODY AS A BOOK WRITTEN WITH THE RAZOR
The auto-destruction imbating the rock'n'roll describes putting yourself on the social margin as a deliberate sacrifice. The deceased punker from Slavonia, Satan Panonski, spiced his concerts with cutting himself with the razor, showing the auto-destruction as the only form of existence possible. His performances are remembered as "the bloody shows" which turned punk into the stage gender: based on the utopia and sincere auto-catharsis of the performer.

vajanja za čovjekova djela prije nego što se sudi duši. Spasna moć putar je udarja, prepereča, a i onoga uo je tek pred nama.

Muzika tetoviranja lica (može) također je namijenjena poticanju straha i užasa kod protivnika. Netetovana lica lode koji se izmjenjuju s tetoviranim dijelovima pojačavaju puzanje gornjih i donjih lica, njihova zadržavajuća moć.¹⁰

III. Retorika tetoviranja

Između značenja i uloga tetoviranja može se odrediti kao politična gesta uplivanja čovjekove osobnosti na njegovo ime, lica, tijela. Tetovirano tijelo postaje subotip. Tetovirano tijelo je namjena komunikacija namotat čitavih tijela, njegovaj "gledaost" i relativnoj nesvojivosti. Ja govorim kroz svoju tetoviranih sliku.¹¹ Tetovirano tijelo je spektakularno, kao vizivna konstrukcija privlači pozornost i madi se tumačenja.

1. Tetoviranje kao znak grupnog identiteta¹²

Tetovirano slikanje nastoji se dokazati pripadnost ili želja da se pripada određenj grupi, svijetu ili životnom stilu. Tetoviranje kao oblik nemerbitne komunikacije označava pripadnost pojedinač subkulturnim skupinama.

Subkulture (npr. skinheadi, punkeri, *Roll's Angels*) tetoviranjem označuju pripadnost ili nemerbitnu pripadnost.

Pravoslavni narodni običaj tetoviranja katalika u Bosni i Hercegovini dr. **Čao Trabeška** narodi kao narod shvata tetoviranje kao znak "po kojaj se jedino katalici mogu nazvati. Vele da je taj običaj prije imao tu svrhu da se pripisati odmetnute od vjere (...). (...) i u tome valja tražiti uzrok, što se katolici vjerna riječito priključili na drugu vjeru." Kako tetovirane simbole čini znakova malih kraljeva (malih "griča" kralj), po narodnom shvaćanju tetoviranje se smatra razlikovanjem znakom katalicizma u Bosni i Hercegovini.¹³ Dr.



Žene s tetoviranim potkizicama, Kralje, BiH



Moderna tetovaža s likom kraljice koga Čemurina

Mario Petruć navodi kako su se u Bosni i Hercegovini prema vjerskim razlikovanjima motiva "našoj pripadnosti pojedinih ili grupe stanovnika određeni razlozi da put čitavih običaja dijela".¹⁴

2. Izvanzajsko komponento tetoviranja

U nekim kulturama tetoviranje se provodi kao dio običaja izmjenjivanja. Tada označava prijelaz u drugu životnu fazu: prijelaz mladića u mladića, dječake u bera, žena u majke. Tetoviranje kao društveni običaj označava prijelaz u značajnu značajku života. U nekim kulturama tetoviranje se provodi u nadoboj puberteta kao dokaz da adolescenti postaju izmjenjivati tijela i znakovi duha, kao dokaz njegove pripadnosti puzanja odgovornosti koje donosi nadoboj odrastanja. Za vrsta tetoviranja predložio izmjenjivati običaje. Michelle Dele kas pripisat izmjenjivati tetoviranje narodi izmjenjivati prijelaz u životnu fazu, na Samoi, koja se smatra dokazom čistoće i prikladanosti, potvrditi izmjenjivati i samoi. Prijele se od dječeg dijela običaja do kraljeva, potpuno prekrivajući površinu običaja stana tijela. Uveo običaj prijelaz (prijelaz kao "Čao Trabeška") svjedoče o životnosti običaja. Izvanzajsko tijelo je izmjenjivati, životni (prijelaz-kao izmjenjivati). To tetoviranje je najvažnije i čini izmjenjivati tetoviranje. Sine se učiniti običaj kada je sve drugo gotovo "Zamotati naizmjence kralje koje se izmjenjivati kraljevom u metu prekrivajući val trah ili koljena u razmjenjivati od pet dana i običaj čini izmjenjivati kralje koje je uključuje u ovom običaju prijelaz".¹⁵

Dr. Čao Trabeška izmjenjivati je da se tetoviranje katalika u Bosni i Hercegovini običaj izmjenjivati 12. i 18. godine života, u godinama prijelaza u mladenačko doba. "Mama, da se ta izmjenjivati epoha u ljudskom životu posveta pokrižem kraljevog bala, tako je drveća, tako godinama, da na nja razlikuje u svjetlu izmjenjivati od ovom sad u drugom običaju" (Trabeška 1894-1947-247). Prijelaz u značajnu nadoboj života označen je trljanjem tijela. Nešto prijelaz izmjenjivati dječake tijela.

11

**tijelo
TEHNOLOGIJA**

POST-PORN MODERNISTICE

**ženski
pristup
tijelu kao
materijalu
umjetničkog
stvaranja**

Piše: Gordana Vnuk



© Anne Sprinkle

Iz našika od pokreta "modernih primitivaca" u kojem uglavnom smaku članovi preko različitih i neoplođnih gesta kojima modificiraju vlastito tijelo (tetoviranje, probijanje, namočavanje) ukazuju na tijelo kao zadnje utopično u kojem jedinka još uvijek ima moć, tzv. "ženski" performans, u analizu feminističke kritike, kasni pristupnost ženskog tijela kojim manipuliraju beraktrici (dosadniji objekt postaje subjekt) kako bi predstavlja odnose moći u reprezentaciji ženske seksualnosti razotkrivajući

simboličke narative na kojima počiva naša gledanja u "muškarci" svijeta. U tom smislu trećina nam potvrđuje ležernu transgresivnu postupu kojima "moderni primitivci" istražuju svoje primarne porive jer je eksplozivno žensko tijelo na sceni već samo po sebi transgresivno.

Takva samovoljna potaknut će četrdesetih rebočica žena koje gestama guraju izvanje i cinizma ukazuju na slupotolu ženskog tijela u seksualnoj industriji. One prelaze iz pornografije u umjet-

nost i obratno. Performans umjetnica **Sandra Bernhard** pojavljuje se kao režira u **Playboys**, a **Ann Magnuson** se fotografira kao "pin-up girl". Porro zvijezda **Annie Sprinkle** i **Veronica Vera** igraju svoje predstave s pornografskim sadržajem na porničama svojih državi kazališta kao što su **The Kitchen** i **Franklin Furnace**. Zbog toga uslovenacija (**framing**) naglašavali su svi oblici konceptualne umjetnosti. Sadržaj nije važan nego siera u kojem se sadržaj pokazuje. On uvijek predmet ili događaj na

rang umjetnosti ili ga pak uzima je u pornografiju. Iako je kod apomerenih umjetnaca pravo slobodaj dokaz u umjetnički okoliš. "obasli" njihove performanse uključivo tom konstatacijom bilo bi vrak neodoljivosti.

Perzagrafija svojom dosljednošću i samostalnošću sa sekularnim efekt. Jedno od najstarijih primjena intertekstnog odnosa (gladila-levat) prign mta o simbolizaciji formi i estetskim distanciranoj umjetnosti. Kada izuma bde prign gignu kao umjetnik, ona izlazi u ovisnu gdje je bila objekt iako je sama autorizirala vlastitu ovisn. Suvremenost i kompleksnost takve geste najbolje se pokazuje na sličitu utjecaj kontroverznog **Nappeltier** gdje je doznajati "Warty a Werder" koja koristi perzagrafiku (Gonagrafika (Werder) Vera u tipograf) pismo-pisn) dazpela u srednje modernog procesa. Kuratir gajetn koja je postala sličito sličetn je nakon što je ustanovljeno da je spomenuta fotografija ipak apstraktno djelo jer da se "može prepoznati ljudska forma".

Sjaj stoga da su Annie Sprinkle i Veronica Vera, glavne predavačice "past-porn modernizma", stigle u "performance art" daskine iz prostitucije. Tjelo prastitutice kao i model "primitivca" objekti su modernističke fascinacije. Prostitutika utjelovljuje se penadokla, ona je ugodna i roba; predavač robe, na gramsci podanosti (kva je ljudska branka) i naprednosti (kva je kultura) kao što je i "primitivac", držaljak, na gramsci ljudskog (on pripada ljudskoj vrsti ali nije kod savršen čovjek).

Anne Symonds je na scena u dvustranoj principu upravo kao i ta je i postavlja u svom psala u dvustranoj ulozi. Anne, ujeta, a i Anne, postavlja, ujednačuju jedinstvo subjekta i objekta, aktivnog i pasivnog. Anne pokazuje sebe na sceni kao objekt slijedeći tipno maskulinizirano dramatično ponašanje show a, ali istovremeno ona pokazuje sebe i kao subjekt komentirajući karaktere iz slika koje predstavlja.



Semestralni gledaoci nisu bili dostavili izveštaje o poslovanju, a omanjili su obračunajući potpis uprave na materijal izveštaja njih raskopavajući izjave da gledaoci omo što vide snimaju prirodni.

Dovoljno je omo što radi (izazubavanja, strastveno pokazuje servitas i al.), njena tijela postaje crna rupe a koja uplidenaju simbolika značenja.

Ovo što se zapravo događa u predstavi "Post Porn Modernism" Annie Sprinkle opisala je Rebecca Schneider:

"Glodnici su stajali u redu i čekali pože da se primakne i pogledaju krce glinskog kôli instrument (apokulium) koji je bio vrućin u vagnin. Sprinkle je tu acrin, naravno "Šarna objava crvenilo". Bôk je bila nagusta u nengodnoj pozi kako bi mangusta la apokulium, onto se šalila i smijehla glodnicima objavljujući da svatko tko bôl može doći do ruba pozornice kako bi vidio Bôk Shew. Istovremeno je držala rukom naravno glodnicima kao se

gubrikativno iznenađuje orgazme u anatomskehim proporcijama opasnojavajući njihovu funkciju i porijeklo na način medicinske sestre koja govori na nastavu seksualnog odgoja o fantazijama gubitateljaca. Sjedište je na rubu scene naličnog naga, namagitarog spektakula Pomoćnik je dočeo dočepiti batistiku svjetlijeu gladnaciima koji su prihvatili.

Polubio je morala znati: ni da se priključiti enama koji su bili, a ni ni ni da ostane na svojim mjestima gledajući one koji su prolazili. Amari cervica... Ni bilo da je netko izabao da ostane na mjestu ili da se priključiti radi, svako od njih je imao mogućnost da promatra vlastitu sobu... Sa svojim sjedišta, gledaoci su gledali cervica iz drugog ugla: izok.

plan cervica kao predstava. Su mi koji smo se u tam tami, na mjestu (The Kitchen) i osamljeni stajanje u redu u odvojenom "kras blinov tromašt" kada će se na mjestu na kojem je cervica, uze ometajući, ogledati s imenima

pornografije, dajvremi smo to preklapale na posernici prosti turkinog tijela. Iznja je bila u tome ltu se to dagašila kroz fukos grčkošlting instrumenta, kroz manšters pogled kaj prida medernom diskonu."

Deborah Schneider u svojoj knjizi "The Explicit Body in Performance" opsežno iskopa nered performansi preko destrukcije, nametanje prisutnosti golog benjanskog trijela na sceni različitih preragatnih simbola preko kojih trijele stoji kao zamjena za neko drugo. Kada Anne Sprinkle pokaže gledaocu da kroz spazivom pogledaju njezin krak, trijele se na nadi o uzrokovava simboličnog prostora i (de)strukciju prijetnji kulturnom natkovanju izme i izme, stvarajući i snove, prirodno i neopredivo, stvarajući i uzalutano (de)konstruirajući i destrukcija reprezentacije "benjanskog" stvara se krležiti potencijal kojim se prijetnja simbolizira kontrasti kao činjenice i povremeno nestavoviti.

Sluđajući sebe ona istovremeno gleda kako je drugi gledaju. Vraga nema je postala obični promatrač. Ta Vraga običnost na konstitutivno predstava je tajčina mušica vraga, mušici pogled. Vaga mušice alitrac predstava iz pozicije gledaoca koji ma da ono što gleda ne ma da ga se gleda. Anne Sparke prisustvoje ona vage mušice predstava kao i predstava prisutne javna. Ispituje vage mušice pogleda one što obično predstava iz prisustvoje, ona pokazuje kako javna i prisutno koludra na njenoj tijelu pokazuje iskrenost kao neodgovor na društveni i preovlađujući odnos moći koji su upisani upravo u načinu na koji se gleda.

Makom iznadaća je feminističkih teorija, nekolično podataka iz biografije i manifesta Anne Sprinkle pokazuju da sama umjetnica ima o svemu tome mnogo veštije mišljenje:

U posljednjih 16 godina trogodišnji izvota Annie Sprinkle je radila kao plesačica u 42, ulaci, revijama porno filmova (150 igrački filmova).

Dodir

francuski
dnevnik

Gojko Bjetac

A. ISPOVJEĐANJE

...Mi kazališta se obračunaju drugi-
ma: jedino zbog sebe, jedino iz
sebe, govoreći uvijek samo o sebi -
tako živjelo namo beznađu
Uspješnost, spoznaja Simulacija,
ta čistotina Deskanja...

Ako je "moja" izgovor na sceni
- rezultat ljudskog trila za
Nemoguću, onda će ta izgovoriti
biti neizgovoriti i autentična, i
egzotična, i sužna, te posljedica
- jer će sve "ljudske istine" o
nama samima, autorima-
izgovorima, neminovno u publici
izazvati asocijacije i projekcije
sličnih a najopasnijih intimnih
golgota.

Nakom, nala će kazališta biti -
privlačiti tuda koji naše osame-
je - tude osame, pa (ovo tuda
svi zajedno, u tolu predstave i
nakon nje, pripadati jednoj jedi-
noj porodici Gledalica...) -
Kako se ispoljiti u teatru?
Jednostavno: prevoditi naše aso-
ciativne strategije u konkretne
scenske akcije.

B. FORMA

Ova diskusa prelazi iz vode. Na
radaja za nas nije i nikako ne

ovje biti tek namjena i definicija -
ona mora biti više i dublje od
toga, radnja je za nas prije svega
Dodir, Svaka, pa i napredna
(vidljivo ili nevidljivo) opasnost
sebe i drugog, svaki suučni
titraj (u namet) - koji budi za
uspjehom i promjenom - je
Dodir: najsvjetlija Radoja.
(Istodobno: u svakom kazališnom
činu, u svakom izvedenom pos-
tupku, mimici, gestu, pokretu (=
Dodir), trebalo bi postojati
netko od Sjajna Smrti, niti irra-
cionalni dodatki, izmaglica,
zadnom suvremeno izvedenom
detalju, - no takav, koji kon-
struira, temelji i nalaženo
govori o našem ljudu i na životu
o Slobodi niti marioneta)
Kazalište je parafrazo: "nekretno
svetlo"...

C. IZMEĐU STVARNOSTI I NEPOZNATOG - JEST KAZALIŠTE

Teatar svoje sadržaje i forme
trži, nalaži, čiji i uobličava na
odnos te života, a na odnos u
Smrti, - u međuprostoru koji zove-
mo Muzikl Žet, samo smo po njem
posodi, i egzistencijal, S njom

napokon saznamo, najveća ka-
stipija Vječnost...

D. SAMOĆA I STID

Nala najosjetljivija Samoća (u svi-
jetu) i Stid (od svijeta), vjela
porogulati (samostalno)
hvalni) skopitijebiti kao najdi-
relnije stilske i koncepte
svake autistike i iznodahe
aktivnosti, kako u ljubavi motiva,
tako jednako i u upotrebi
glamačkih iznodahe sredstva, -
a ne u cilju krajnjeg rezultata:
pozrije.

E. SAMODISJEČANJE

Svaka glamačka samozječanje na
poornici treba svaditi kroz pri-
mu Maksimalizir jer ona je koja
"domet" poljoploje, te prvi kazni
metafizičke značenja.
Samo se iz maksimalizir može iz-
jediti ovaj elektut "ljudu
praline mučnine" kugla je posud
život a svjetlana linijetnost.
"Ljudu praline mučnine" je zad-
nja, najpubličniji aspekt ljud-
skog utiska i gudeja prava
Postojanja, zato će njem odaju u
publici neprestano iznasti jura i
nabija, smatavajući pametno

ponavljeno u ljudskom najed-
nolingu nam Tujanja.

(Ma o čemu zboriti, mi tako to
tako tumačiti, mi u kašn hujane
sa oblačiti - pozoricom da stal-
no-parafrazo - odjelivati potuili
oko nepokidnog ispartije: "...
već smo jednom negom u smrti...
već smo..."!)

Glumci na sobi nose stalno, i na
svemu, "ljudu praline mučnine",
"iznasti žig Prolaznosti". (A na
prelascima, hoće metafore od
Teatra nemo, veli Camu.)

Teatar je "vela Nestajanje"... (I
kod Shakespeara, i kod Čehova, i
kod Breketa - a tel su peno
dovoditi ljudi.)

A njegova stvarna, svobolvoljna
i neminovna tema jest: Spokoj,
(Smetnost)

F. ŽUONJA ZA SPOKOJEM

Teatar ne opneata život, nije ni
"buzno bawelino dula" - ne nije
ni jedni ne drugi Kazališta je
bista mlitost postojanja: u toj
je glama egzistencije u riječi
različiti esencija, s mogućnošću
bezbrojnih ponavljanja i varijaci-
ja.

Glumci: je jedino biće tobojno
vječnost!

Jean - François Lyotard



Logos i téhnê, ili telegrafija

Naslov logos i téhnê vrlo je pretenciozan.

U argumentima za ovu raspravu organizirani su stariji naučnici na utjecaj koji rođane nove tehnološke snage na konstitutivno stizanje prostora i vremena. A u svojoj uvodnoj napomeni ova rasprava Bernard Stiegler istaknuo je tri točke:

1. Tehnika nije, vjerojatno nije nikad ni bila, sredstvo za postizanje cilja koji bi bio znanost, 2. naprotiv, "téchne-manon" (Habermasova) skraćeno je svjetlost jednog tehnološkog koji lično djeluje u raspadnom logosu (čak i ako su grčki tehnici bili u prvom redu poslovi stikovi, logotehnici),

3. I naposljetku, nove tehnologije danas opoviraju jasni prostor i zajedničko vrijeme (osvajaju ih na način industrijskih poduzeća proizvodnje i potrošnje, uključujući i "kulturalni"), a to je, prema plasmanom ujeritima, to je dakle prostora-vremena, recimo to, "najzanimljiviji" u svojim "najelenciranjima" sistemima, koji je napadati, uništavati i nedvojbeno modifikirati izvanstani stanja tehnologije

Pošto bih od glavne hipoteze Stieglerovih radova, prema kojoj je svaka tehnika "objektivizacija", odnosno spacijalizacija, smisla, čiji je rezultat samostan postojanje u uslovljavanju svijeta riječi. I od toga da upis, ostavljanje traga u jednom svjetlu, jer je "téchne" (dekodiranje), ako vam je drži, otvara smisleni javni prostor i proizvodi zajedničko komunka-proizvodnja, a s druge strane (i) jer posljednje trajnost zbog svoje osnažavanja na prostornoj podlozi, čiji znak od prošlog događaja, ili bolje, proizvodi ga kao dopisnu, postizivo, realizirano vreme.

Moga zamijetiti ovdje još da, posebno Bernard Stiegler, razmišlja više aspektima toga tehnika-memorije tako stvarajući tehniku kao upisom, vjeruje ga potpisuje na aktualno stanje tehnika-

logosu. Postalo bih se smisleno logosu koji bi se moglo nazvati materijalizacijom, i stoga materijalizacijom. Upravo to se da je to zbog prilagodnosti, da ne bih svoje izlaganje učinio previše objektivnim. Međutim, to i objektivnost teme sprječava da napravim bolje razlikovanje dakle, ne protidijajući na ispravnost, tri vrste tehnika-memorije tehnoloških upisa općenito: utiranje, čišćenje i prijelaz, koji, grosso modo kalibriraju svaki za sebe a tim trima vrlo različitim vrstama stizanje vremena povezuje sa upisom, a to su navika, rememencija i amnezija.

1.

Navika je postojanje, kadšto sklon, energetski mehanizam razvorne plastičnosti, koji struktura jedan tip ponašanja u jednom tipu kontekstualne situacije. Stojitost mehanizam omogućuje ponavljanje ponašanja tipa uz izvan na utjecaj energije

Psiholog i fiziolog kažu da se navika stječe, na razliku od drugih postojećih mehanizama, poput motivacija. Vi također znate da grana između dvije vrste mehanizama nije jasna. Primjerice, primjena određene tehnike može uključivati utjecaj ili barem biti njome oblikovana. Ali to nije moje pitanje. Navika počiva na utjecaju određene energije ili ne, kako se to govori o prirode jednog svijeta, odnosno na postojanje uključivanja zira elementa, primjerice potroša, izvanstani zira i vodila tipa je riječ o krajnjem stanju. Općenito shvaćeno, to uključivanje utjecaja kao poseban slučaj stizanja što stizanje i arhitektura i ključna kompozicija je naučnja prilagodljivost. Elementi (čistilo, čišćenje, stizanje, jednake jedne žive vrste), koji se mogu zahtijevati odvojeno, tvore jednu cjelinu koja se razlikuje svojim dvostrukim

matračnog, transnacionalnog: svojstva cjeline nadmašuju svojstva dijelova, a svaki element, služeći za sebe, ne isporučuje se u vlastitoj definiciji dijela na koje ukazuje. Samo privlačnije u klasičnom smislu poseban je slučaj onoga što opća heuristička teorija danas naziva interakcijom: tu jagri, atomi, molekuli, stanici, planetskim sustavima, svemirskoj vrnjačici, galaksiji, kosmosu. Također tu je u klasičnoj filozofiji naravno reciprociteta uklopi. Postaje vam je lako je informatička i komunikacijska teorija (tehnološki pojam) **Neumann** i **Wienera** omogućila da se probuše koncepti informacije, primjerice kod genetičkog reguliranja živog organizma, i kao je također jedna stječka na danas aktualnu koncepciju i praksu društvenih djelatna.

"Kultura", u smislu kulturnizma, mogu se smatrati nejasnoćama narika čije je traženo djelovanje na pojedince koji su općeniti elementi odgovarajuće tzv. stabilizirane energijske pobudljivosti, koje suvremena antropologija naziva strukturama. Zajedničke strukture koji omogućuju cirkulaciju (utjecaja) riječi, dobara i zla (preduzmam izrečuju Lévi-Straussa) na neobičnu način, možemo shvatiti, dok su i drugi načini u načelu moguća, u sv. zakoni norme utjecaja. U tradicionalnim kulturama, tako određene naravne utjecajne također i geografske i kronološke elemente, bilo bi bolje reći upravo i moravito, rečeno upravo i rečeno moravito, budući da su svojom konstrukcijom te kulture njegovanje naravne utjecajne u utjecajnoj prostor-vrijeme. Utjecajnog poput ili. Jedno od pitanja na kojima Stogorova napomena i argumentirane napise, ali također i ona studija **Jeanne Chesnaisa**, međutim, jest pitanje "dizajnerstva" i "dizajnerstva" utjecajne pojave naravne tehnologije. Ovo pitanje je općenito je u prvom "tehnološkom revoluciji" koja je omogućila industriji (tijelo, para ili elektricitet) da se proširi na sve kulture (većem ili manjem brojem, većem ili manjom težinom) predmeta koji zahtijevaju načine (naravni) proizvodnje, razmjene i potrošnje moguće i valjane izvan prostora i vremena. Suvremeni svijetovi mogu obavljati operacije koje su se naravno neobičajno: proizvodnje podataka u informacijskoj pogrebi i njihova skladitiranja (memorizacija), reguliranje protupa informacije (ono što se naravno "prijemni"), proračun mogućih učinaka prema programima, vodeni računi, a vjerojatno i izobrazba (strategija). Svaki podatak postaje koristan (iskoristi), operativan čim ga se može provesti u informaciju. To je slučaj i u poslovanju koje se naravno smatraju, bogatstvo, zvučnost, u taloj mjeri u kojoj su njihove fizičke kompozicije svojstva identifikacija. Nakon digitalizacije ti podaci mogu biti smatrani bilo gdje i bilo kada, da li se dajući slatki komunisti ili akustički proizvodi (simulakrumi) čim su tako utjecajni neobičajno u mjestu i vremenu svoje "inicijalne" recepcije, ostvariti na prostorno i vremenski udaljenosti, rečeno telegrafisti. Sama ideja da postoji jedna "inicijalna" recepcija, ona što se od kulta dalje naziva "autistikom", jedan empirijski ili transubstancijalno načina naklonosti dala putom

jedne "suznane" koji on ne kontrolira u potpunosti, nego mu se dopada ovdje i tuda, a se ideja čim zastarebela arhaičnom. U ovdje ne sljedeći taj put, put duboko krize estetske i time suvremenosti umjetnosti. Kad je riječ o memoriji-utjecaju, dovoljno je ispažiti dvoje maštavo čigunice

a) Aktualna tehnologija, taj specifični način tele-grupe, pama na daljini, udaljuje bitne kontekste od kojih su natkani uklopijenosti kulture. Tako je ona, svojim vlastitim načinom upisa, zapravo protokodirala jedne vrste memorizacije: oslobođene upisa (trenutak u vremenu) i prostora (Pitaje koje ovdje treba postati glasi: što je jedno tijelo (vlastito tijelo, društveno tijelo u tele-grafičkoj kulturi)? Ona ga poziva k jednoj spomenaj proizvodnji profila i narikama, k tradiciji ili prijevodu naravne mišljenja, bijeraja i osjećanja, jednoj vrsti utjecaja, prema tome, koja će zakompleksirati, isporiti, neutralizirati, ovdje prethodna zajednička utjecaja i u svakom slučaju, povezuju ih da bi ih povezala kad na njih dođe reč, i učinila prenosivim. Prethodna utjecaja, toliko dugo dok samo osjeća, dok nula osjećajna, postaje subkulturalna. Pitaje jedne hegemonizirane telekulture na planetskoj ljestvici već je postavljena.

b) Utjecaja koja odgovaraju toj kulturi na većinu ljudskih bića tek se trebaju ostvariti. Zato ta kultura i jest upitna. Stiegler je u prave kad insistira na nužnosti da se načini upisa (tj. tele-memorizacije) koji su joj svojstveni affine ispitajmo pojedincima. Problem narikarke kao utjecaja narika. Škola je učila pisanja buduće građane. Koji je instrukcija zadobila za utjecaj tele-grupe? Može li ideal za koji još jedna takva instrukcija još uvijek biti građanima? Prvoji li tak instrukcija za telegrafizaciju ljudskih bića? Nije li stoga instrukcija povozna u državu i planirani-čigunice? To jest u idealu jednog političkog tijela? U svakom slučaju i prethodno je jasno da države nisu instrukcije kontrolu općeg procesa novog telegrafiziranja utjecaja. One su jedan element, i to samo jedan element, regulacije tga procesa, koji ih u svom protupu daleko premašuje. Ovdje bi bilo poželjno podijeliti se analizu, rekao bi metafizički i ontološki, kapitalizma. Ali u problemu utjecaja i njegove kontrole potječu već iz jednog drugog načina-memorije, ali to nije utjecaj, već čigunice

2

Ono što je ovdje nazivom čigunice odgovara onaj smisli vremena koju se u klasičnoj filozofiji i psihologiji naziva memorizacijom. Za razliku od utjecaja-narika, sistema memorizacije ne podrazumijeva samo nadziranje prošlosti u sadašnjosti kao sadržajni, već sistema prošlosti kao takvu i upravo reaktualiziranje kao prošlosti u sadašnjosti (svjetlo) memorizacije podrazumijeva identifikaciju memoriziranja, njegovo vršenje u jedan vremenski plan i jednu kartografiju. Kao je govore: ne samo stvaranje i reprodukcija

Ta radna riječ, u upotrebi nakon Freuda, prihvaća se slijepo. Postoji također i rad u svakoj tehnici: ne predaje, ne čini se bez učesnika misleće. Ako prijelaz zajedno trodi više snaga nego neka druga tehnika, to je stoga što je to tehnika bez pravila, ili s negativnim pravilima, s deregulacijom. Generativnost bez mehanizma osna, ako je moguća, odustanost mehanizma.

Sam će logos u taj tehnologij i morati biti okrenut ne sam sebi kao u filozofiju, elijevima, agorapregne i eksploracije, već okrenut protiv samoga sebe, ukoliko je "povratni", kako je govorio Freud, ukoliko je slijediziran na svim razinama i formaliziran sve do argumentacije i retorike. Radil se, općenito, upravo o tome da se pređe izvan sistema.

Ili, ako vam je drže, da se pređe izvan pod-
upčanja na ono što je bilo zaboravljeno. Znašite li to podjednako na ono što se nije moglo zaboraviti jer je taj bilo ni upisano. Je li se upravo moglo podjednako ako te nije bilo upisano? Ima li to značaja? I je li to jedna tehnološka zadaća za tehnološke?

U svakom slučaju, slijedi čemo na da je to lijepe tele-grafija, upis na daljinu, na veliku udaljenost, da je veliku udaljenost, u vremenima i prostorima. A to udaljenosti, govornja je, rije udaljena godinama, godinama, rima može biti, mora biti poneki bitu i to u samom pluću koje je eksperimentirano filozofije ostavilo da vid i znači. U tajni odlijezanja koje ga podupire Sveslužba i o tome ovdje govoriti: o tome da pokušavaju razna znanostima, o tome da rečeno "razna osna misao" već dugo razna pluću. Ne shvaćam taj "prijelaz" kao prijelaz, a to je stoga što sam se udalio (možda posrta) od Baudrilla i Klousowick. Ili kako bih ga želio tematizirati u svom materijalističkom "prijelazu" tehnološkim koji zastupam danas. Ima smisla pokušati podjednako na nešto (svakako nešto) što nije bilo upisano ako je upis toga nešto, uravnote pluću i njegovitru podlogu. Posvodi du u jednom od Döggewick traktata. Shodno, u Zemlja, ovi mešure o znači. Može postojati neki govora koji znači ne može održavati, ali koja ga razbija u komunisti. Jedan znanac, jedan Kina, mogu stati pred znači i njihova da se slika pojaviti. Ali ako se ono što Döggewick naziva "posvodi značilo" suprotstavi znači, tada će se "ona razbiti u komunisti". Döggewick pojašnjava: "Nemojte misliti da naprije postoji vrijeme kada se tom još ne događa, niti da znanost postaje vrijeme u kojem se sve čini" (Shodno, str. 105-107). Postoji dakle jedna razmena prisutnosti, ona nikada nije upisana u materijalizaciju. Ona se ne pojavljuje. To nije isobrojaviti upis, on nema izjenu i trenutka na podlogi upis, u održavajućem znači. Ona ostaje naučena i utraćena i željež.

Nakon sigurno da je Zapad imao mislio o tome, a obično na svoje istino-logički vokaciju - filozofski Zapad. Ploče misla, kada pokušava razliku apogea izvan prisutnosti. Freud misla, kada pokušava razliku prisutnosti petikativne. Ali uvijek pod prijetnjom, i jedan i drugi, novog pada u tehnološke. Jer pokušavaju pronaći

"rječ koji misla", kako kaže Döggewick i nepodjednako kod satiriz Heideggera, ostaje znači misla izvan forma, možda se s prvilo lakše naziva "Shodno" učinak jasnog znači bit na znači bita.

Nakon prešlo sigurno da iscrpljujući filozof rad u sinjima prisutnosti koja je slijedi njegova pametne, riječi bože, zasluge ije perliharacije, znanostima. Sve vrste i načinu na koji se "sinjiti" Apolomera riječ u razvoju Edipova. Znači. U tome se sastoji riječi gatare nakon Freuda. Je li prvi udarac, koji, kao što znate, nije bio negativan i vraća se tek kao drugi udarac, označen, je li taj prvi udarac bio udarac na onu povratnu upis na koju su se upisali drugi i slijedi, drukčiji od njih samo ako to se ne mogu delikviti? Ili pojmovi "prvog" i "drugog" su općenit onaj izjednačuju jedno znači sa značilo.

Apogea bit bita ta opomora, to upisovanje, ili pone na ispunjenje obave (matemati, morali, istinski misle, monotonosti) koji se treba upisati (ona) prema jasnom znači, putem komjerna.

U jednom smisla možemo iznati, i prijaviti da sam imao, mnogo rezervi prema švedskomskoj koncepciji znanosti. Ostaje izjednat, kao shodno, da su upis o psihonastitičkim tehnik, odakle izvediti, među smisla, što ste prepoznali, i trilogija koja me vodi, rečeno, razno-ostaju, perliharaciju - ti upis o tehnici ule samo što mora biti tehnološka, kada je riječ o tome da se sigurno prijelaz znanosti. Ona za psihonastitičara znači da mora naučiti među ubo, održati svaki prehodni upis drugu dva uba izjednatili ili, naposljetku, što ste prepoznali, koje god razne bile, logičke, razne, i, što ste prepoznali, i dopunili da se shodnim pluću izjednat razne razne ono što se događa, to jest one maćure, koliko se god iznati humanizirati da vidim samo prave kao znanostima onoga što nije bilo upisano, da bih podupore usporediti s taj a-tehničkim pravilom, da a-tehničkim. Jer ona upis razne logički papir, bijeli kao neutralnosti analitičkog uba.

Tim više što se ona sili da još više izjednat asocijacije koje su i znanost slobodne. Ja ne mislim taj izjednat sigurno i izjednat problem. To pomaže kao prijelaz ili znanostima naučeno kod prave, upisati ije je perliharacija kod Döggewicka, uba, kao otpor je jednom na psihonastitičkom smisla, misli, naprije u smisla Wilsona iz Orvellova 1954) znanostima utraćena i željež. Istom programima i velikim teologiziranjem. Čipole se gatare vaući u tome je li prijelaz, bože h prijelaz biti ingat, omoglačen novim načinom upisovanja i monaracije koji karakteriziraju nove tehnološke. Ne znače h one sisteme, i razlike sisteme, još izjednatje u duži nego što bi to bilo koja prehodna tehnološka? Ali čak i time, ne postalo li one također istanjanje nešto znanostitičkom otpora? Znanostima se na ovaj načinlog mož, previde dijalektičkog da li bili ostali. Sve ostaje za razvijanje, pokušavanje.

Preved: Vesna Pavlovski

Original objavljen u: L'Infiniment. Causeries sur le temps, Paris, 1985.

Autori

Adolf Loos

ORNAMENTI ZLOČINA



Pitalo je da čovječji ornament poraste u utrobi nasrećnog života sve faze evolucije životinjskog carstva. Čovjek od svog rođenja prima od svih njegov svijeta iste utiske kao i male puste. Njegovo djetinstvo sadrži sve stape povijesti čovječanstva. Kad su mu dvije godine, on osjeća i začepljuje kao Papuanac, u četvrti kao stari German. U šestoj gleda svijet očima Sokrata, a kad mu je osam godina, očima Vitruviovim. Tek u osmoj godini spoznaje ljudskost bogu, koju je otkrio XVIII vijek. Prije toga vremena ljudski su bile mačke, a škrilj crven. Naši nam filozofi danas pokazuju u mačakaonoj spektro boje, koje već imaju svoje ime, ali razlikovne će ih tek buduća generacija

Malo djeteta, Papuanac, životinjan grama postaje čag mrsala. Papuanac ubija svoje neprijatelje i jede ih, to za nj nije zločin. Moderni pak čovjek, koji ubija svoga neprijatelja i jede ga, ne može a da ne osimna zločinom ili brodom. Papuanac traveru svoju kuću, svoj damac, svoja voća i sve ono što mu dolazi pod ruku. On nije zločinac. Ali moderni čovjek, koji neko posvira, zločinar je ili izrod. U svrhu svoje laudare ama ima do osamdeset posjetaka intimnosti. Teotvorini, koji žive na

siobodi, potpuno su zločinci ili degenerirani aristokrati. Čini se da je njihov život sasvim uspješniji. A to stoga što ne moraju prije no što su goditi zločin

Nakon primativna čovjeka, da čaka svoje lica i sve predmete kojima se služi, zapravo je pol'vak umjetnosti, prve nastave o slikarstvu. Taj je nagon u svojoj biti čovjeka. To je kod nagon odakle su proklijale stilske škole. Beechovstvo. Prvi čovjek, koji je morao ornamenta po stijenama svoje spije, osjećao je isti uzbuć kao i Beechson kad je kompozirao De-osa, ali tako princip umjetnosti ostaje uvijek isti, izražaj se mijenja tekom stoljeća, a čovjek navih stana, koji osjeća nagon da rudi po stijenama, zločinac je ili izrod. Ovaj je nagon ner malen kod djeteta, koje počinje udovoljavati svom umjetničkom instinktu crtajući crtećke simbole. Kod modernog i odnalog čovjeka to je patološki simptom

Postavljam i preglanajem svoj znakot. Ima je veći razlog kulture tim više naučje ornamenta sa predmeta svakidašnjeg života. Mislo sam, da domaći suvremenici nave radost, ali oni mi za to nisu bili zadovolni. Naprosto, ova ih je vijest ispravila žalosti, pragrađila ih je potpuno da neće moći

"stvarati" novi ornament. Svako crnac, ljudi svih narodnosti i svih vjerskih imajih su ornamenta, a samo mi, ljudi XIX stoljeća, da nismo da to podobni Uman, kuće, pokrivača i svi predmeti, koje su ljudi prošili vijekova stvarali i nasladili, nisu bili dovoljni da prebije. Bježnja su. Mi nemamo onog alata kojim se stila stala u doba Karolinga. Ali opet smo nagovijestili. Zlatke, na kojima je bio ornament, grčevak, štiti, križljivo tkivo, i ne gradimo palade da sačinimo tu pjesmu, letimo među staklenim vitruvima i rumenima zbog svoje nemoli "svaki vjek", kada, "ima svoj stil, zar čemo mi jedini ostati bez stila?" Govore o stila, a na stila in je ornament. Ja sam, dakle, zapravo sa svojim potčinjenom. Bilo kao sam naločivostima. "Gledajte se. Uvijek oti i gledajte. Većina našeg vijeka spravo je u tome što mi ne možemo stvariti nove ornamentacije. Nadvalaš smo ornament naučiti smo bit bez njega. Evo, nadomak je novi vjek u kojemu će se osvrnuti najljepše običanje. Daskera će graditi više naučiti kao gile mi, poase bijeli zidovi. Grad XX stoljeća bit će bijeliji i jednostavniji kao Rima, novi grad, prigradnja naša."

Ali rasni računac o onima, koji razvija najprije napredak, a prigradnja predstoji, a onima koji žele da su čovječanstvo

moći i unaprijeđeni podjednako
umjetni ornamenat. Ali ona i
tako, umjesto da potakne u
modernog čovjeka raskošnu
kulturu. Izgledaj u u kraju
XIX. stoljeća bili već toliko
stavljeni da ih je zadovoljio
jedan poticaj na odvratanost.
Oni su lupovali kutije za cigare-
te od platinog srebra, a
ostavljali su trgovca slobodne
kutije, iako je jednima i drugi-
ma bile cijene iste. Oni su volj-
eli svega moderna odjele, a
nepoticali su cirkusne maj-
storstva da nose bluze od
crvenog baršvila sa dlanom
gigantima. Onima bili moderni
i ljudski, svojstven stro-
vremenosti, rekao "Togledaj
sobi u kojoj je umro Goethe,
kao je u svojoj jednostavnosti
ljepše nego čitav naprava
renesansna. Glaznik je omar
ljepši nego sve klavirno i sve
sviraločnice po muzejima!
Reklo Goetheu je ljepše nego
"božen kraj kol'perskih pastu-
ra" sa Perovici.

staje dobre namjene i kao se
prijatelji prijavljuju proslasti
u država, koje se nadaću sas-
voj u tome da budu ista nara-
le u njihovu razvoju, postaviti
u za besprijekornoj ocna.

Stigao je u svojstvu izaslanika Debi-
na, na mjesto svojih izaslanika
mogućnosti da prave revolucije.
U bečkim Muziejn za dekla-
raciju upućenih bili su
prihvaćeni jedan frajer, nazvan
"Čudotvorni ribolov" Bilo je to
, otkriveno koji su, jedan, nani-
prekazuju na nani. Jedan se od
njih zove "Začarani krajci-
ni" Ne mogu saznati da je
Austrija obavezala svoje začu-
tavanje nego druge države
Ona je potpisala neki protokol
u kojima njeni da je
sposobna nastojanja "ručni
čarapci", ona je naredila
mladen, modernizam
nastajanja da tri godine svaga
ženska stupa na nogama
mogućnosti u plamen oblogi
Ona je, napokon, bez sumnje,
da to mala razlika nalazi da

[illegible]

postojem, ja bih, stvarno, pris-
tupio na sve nastojanje koje idu
na tim da se smanzati utro-
ci obve, kad bi bilo u priruga
sami estetik. Ali ova su nast-
ojanja veđ pri svom porodu
osnada na prvi nekakva sila
na svijetu, pa ni država, ne
može zamastati razvoj ljudske
kulture. To je pitanje vremen-
a. Ne žiti me estetik, veđ
ekonomika tieta, koja proiz-
vodi iz smještajna obložavanja
probita. Na brzu se ruku

grave ornament of various materials, of course, and of blackish stone. Fig. 10 is also

je ovaj zbirnik, kraj kojega je sukladno ostao prekrivenih nika.

Kaočica (kulture nalazeći na obodu jedne vopse, koje je reči di razasno. Timsko, da je izmno i godino 1913. Jedn (i maph odgoda i godini 1900, a drugi i godini 1880 je Austrija je mroša, da se saktim njezinih siacovnih vjezuga kraj predaju vrisone željama goratih dionika. Iznala 20. i XII vjeku i nal je s ušabim konstatairai, i smatratući poserai avodan iacive objagiate, da su u Austriji još piamen IV. stajleja. Sretna on, predja kraj noma i vasaial, i mardodai. Jedina je Avstrlika i tom svemom iavajurja. Čak i u našim vektirai predovrma kao ljudi koji su mrošai i XVIII vjeku, kao suču pred ljubavima gionima i medioraj sliki, jer se nia darsai vidi.

Ljubavista koji, ljudi koji sjevuču ad ročurci pred nadviešim facuvom, što ga je nalikao krah-evoit, ljudi koji kupu i kralje i cigarete, iakine vrasovstai moziom. Što se vailja dle, on vrasovai vje vjeku, a masei su od njih mrazoboi koje bi koi trebalo obrnati na

kušamca

[illegible]

izvrtiti postojanosti, kojom se ornament vješto u predmetima, koje je kultura već oslobodila ornamenta, naprosto čuje potpuno i neproizvoljno i potrošača. Kad se svi pravci od male industrije do velikih vjetrovitih kupa objeđuju u njihov materijalni vrijednosti, potrošač bi plaćao jednako koliko stvar vrijedi i novac bi bio koristan, aliđen. A to je, očito, ponajviše, dopušta li radnicima da više zarade, a manje rade. Ako nam birati između jednoga i drugoga, onda ćemo se odlučiti za drugoga, jer po svemu francuska, ja ću raditi za sebe prvi put, jer znam da sam platio više napravio dobar posao. U poslovanju u bitu, koji je izgovor, koristeći izumisljen ornamenta, plaćamo samo kvalitetu. U ovom slučaju se naziva "industrijski umjetnost", naziva riječi "dobra" i "loša" više nikada nastala. Čime odete u novu odjeću, a ne u kvalitetu materijala. Kad solidan namještaj ne bi trajao duže nego najmanje dva, što bi i pomisao za to da ga platiti čini posla skuplje?"

Nastajanje solidnog rada i upotreba slabog materijala trebali bi logički dovesti do umjetnog preporoda ornamenta. Čudno je da se "kreacije nove umjetnosti podnose mnogo teže ako su izvedene od jeftinog materijala. Ono jedna pjesma najbolje zvuči od čistih glasova, ali ne treba biti hrlova takova da znam da se osuho neće moći čuti od jedne toči. Podrijetlo du da "elencat" razrije svoju fantaziju na odobrenim pavičima iz papira-mache-a, a koji se mogu potiti i vratiti za neko lije dana. No igriti se, barati vrhuna, paleći cigarete karakotano, međutim biser u prah, da ga popijte, sve su to neostvarena djela. Ivo zlatu moderni ornament dođe krajnji stupanj rudnosti tek onda kad je urađen od skupocjenog materijala i kad

ga je posao izradio vrstan radnik. Nijta nije odvratnije nego jedna jednodarna stvar koja bude lica trajna, znanstveno brenski šefi koji se ne bi mogao izmisliti jedna svojstva i jedne u kojoj bi pavičani bili sagradeni od bijelog ornamenta

Moderni je čovjek u našem društvu osamljen, on je neka predstava, aristokrat. On poljaže ornamenta, koje su normalna potreba prošle epohe. On poljaže ukus pojedina i naroda, koji još nisu došli do svog stupnja kulture. Ali on za se više ne treba uzamena jer zna da čovjek jališe dana ne može stvoriti ornament koji bi bio podobičan da živi. On savršeno shvaća da to je starije Znakovnja, koji krlim što u živo tkanje stvorišnje ornamenta, shvaća da to je starije umjetnost radnika, koji šta svoj čim, i ovoči valjanje koje gubi od kad savršeno čipom, stari gospodu koje šerom svilen i staklenim stakla vne svjetlosti solove. On poljaže svoje stvari neke živovlje svoju umjetnost umjetnosti potroša kako najbolje može. On in ne kviri veselje, on se ne podmećuje čime čine se oni čine, i ne gadi od raspoloženja koja se nebi

Gdje koje tosi pokrivena su ornamentima, izrečkanim: uplošten obradom i malim rupicama, sa koje postolar samo gubi vrijeme, a da mu se ne povuče radnika. Ali ušik postolar upravo i jest u keroli bi čipovlje ukrasa. Da mi ponudi čipovlje stakla za par cipela, dok on od mene traži samo uradost, ako vam sretnika, on je našao kupa koje ga razumje, koji ma čipovlje njegov rad i osunja u njegovo polje. On daje svoje najbolje radnika najbolja kula, a kad su cipela govore, ukrasne ih solim rupicama i rupicama kolika može na sji stadi. Hoji ga se traži da ne napravi gubio

cipela. Kad bih mu pristadio posao, pokrivo bih mu sve njegovo veselje

Moderni čovjek poljaže ukus i njegovaje drugih, ako i nja njegova, ali ne poljaže. Distaše i kerivstvo. Moja podnast u svojoj shvata, čak i na svoje odjele, neke ornamenta, ako su čine veselje našta hihajima, čine i mi mi veselje. Podnast istovijanje Znakovnja, ornamenta Pavičunara i shvatiše soljanje, čine naše postolar. Sve to njime ne štite bi ornamenta i ne štite drago nego za uploštenje i veličanje njihova života. Mi, uradivši, mi imamo svoje modernu umjetnost, koje je nadmjerila ornament. Mi imamo Rodin i Rodhova. Ako moj postolar nije podoban da bi shvati, treba ga krliti ali moći da me stane njegova sjera, dovodiše da da mi dadeu u umjetnost. Moj postolar ima triva polja i vrhove poljevoja. Ali uradivši, koji se vralo Pavičunara to sjera za stadi da rade sag u "novom stadi", može biti samo veselje ili ljud

Sve to ornamenta znano je pripomoću našoj svih grana umjetnosti. Simbolje Beethovenovo nije magno pisiše čovjek odjele u otla, barjan i čipke. Pa kad vidimo danas na ulici čovjeka, koji nam paviše šefi i la Rukna i odjele od barjana, možemo misliti, da je to umjetnost, već komedija ili mazo. U slabo individualizirane epohama, nali su predjedovi uradivši svoju umjetnost svojom odjele. Mi smo postali mnogo umjetnija bi više ne kladimo svoju život, mi je prikrićemo zajedničkom modom modernog odjele. Sveomni čovjek uploštenje bi zabavje, već prema svom ukusu, ornamenta starih i umjetnosti kultura. On ne kladimo nove. On čine i prikrićuje svoje uploštenje na promatranje drugih predmeta



Hotel de Ville, Paris

Filozof teatra: Petar Brečić

Piše: Vjeran Zuppa

Petar Brečić je filozof teatra. Ne kakav, baš je. Jer se radi o čovjeku koji smiri ne mijenja. Bio je, međutim, jedan u hrvatskoj kulturi 20. stoljeća za koga se nešto takvo može reći. Kako se uobličio ne nasljeđuje, a stiječe je, pak, nešto što se pogotovo u hrvatskom glumišta rida zaslužiti, tako je svojim ugledom da će Petar Brečić - okrug rijetkih svojih sugovornika i širog povremenih učenika - ostati bez ikakva nasljednika.

Sve potrebne potvrde Brečića kao filozofa teatra. Njegov tekstovi pisani su ocom "istraživanjima napisača" kojim Brečićer podlaže filije u odnosu na sofofneDuke, pisati su s Proson. Što je u samom biću teatra "sabrano", po tome Brečić po prebire teoretskom pedanterijom, već se k tome upućuje "naročitim izražavanjem".

Temeljni postavka njegova filozofije teatra glasi: "Kazalište je od svega blizu svemu" (tjeluje egzistencijalno, ustoličeno kao i mnogo drugo Brečićeva postavka, jer kroz problem prolazi savremi ukrasiti). U stvari, savremi ukrasiti afirmira zagrebačku blisku dvojicu pojmovu izvedenih s iste osnove, teatra i teorije. Iz svih Brečićovih opisa jedna je jasnoćina. Teatar je uvek i. Teatar od svega blizu svemu. Onaj kojemu se svi, ali svi ujedini, radi.

Strogo se držeći ove postavke, Brečić je napisao i tekst: "Filozofija razglednica Gavellina teatra" (kao Prolog 39-40, 1979). Ta razglednica: otvoriti ovd u stvaralačko, zbiljano i političko Gavellina djelo, adresirano je pravno hrvatskom glumištu. Kulturnoj ustanovi koja - jednako krajem sedamdesetih kao i danas, krajem stoljeća - živi od neoprostivosti tog djela. Brečić se prva i sam počeo neoprostiti, naime činjenicom da "Branko Gavella u cijeloj hrvatskoj kazališnoj povjesti ima najprevlidiji i najizvredniji teatralni sistem". Značajnsko polje koje je to, zatim, otvorio pokazalo je izvedenost i suvalnost nastava, ali ne i njegovu neoprostivost. Pred dolaskom naročitim Brečićevim izražavanjem, pod pritiskom pretrage, pogasilo se i ono što je dotad, u Gavellinom sustavu, postajalo, ali, in-cognito.

Pokazalo se da ovaj sustav ne vodi slobodnoj logici kazališnog subjekta, što je, inače, po protokolu hrvatske teatrologije i kazališne kritike, glumio kao nešto savremi neoprostivo. Nagotro, pokazalo se da su osnova značenja Gavellinog teatralnog sustava sub-strukturalno ukopane u ideologiju znatnostnosti kao u ujed

modernog subjekta. Taj doaj je presudan u Gavellinog koncepciji kazališnog subjekta. On je porativno: kad je na tjeloga postavljen subjekt postaje propredan, trajan, pouzdan i siguran. Ukrasiti: "pozitivni" Gavella, dakle, ne radi na usmjerjenju nego na "reosiguranju" (P. Brečić) kazališnog subjekta.

Nasljedbeno je da Brečićeva razglednica otvara uvek u krajnje objave i završne postavke Gavellina teatralnog sustava. Tragom tog uvida mogla bi se o njemu reći i ovo: Branko Gavella umjetnost teatra postavlja kao pozitivni smjelost, a oboje temu kazališnog subjekta prepostavlja kao pozitivenog subjekta.

Sve one što tog subjekta čini: predstava, ansambl, glumac, govor, tijelo, struka... to Gavella adresira uvijek novim prijevodom pojma sve dok se ovaj ne postavi pozitivno, to jest dok na površini izgled znatnostnosti.

Predstava je u Gavellinjoj postavi - pije Brečić - "prikrasna masla".
Ansambl je "sklonilo", ali "ne samo za subjekti, nego i od subjekta".
Glumac je "sklonjena vještina".
Govor je "adekvatnost".
Tijelo je "instrument".
Struka je "suprotnostivo" u masla.

Predstava, pak, kao prikrasna masla ima još i svoje druge tekve, svoj prijevod u pojma, svoj alterum tantum. Njegovu drugu tekvu jest "maslovni prikaz". Alterum tantum Ansambila kao sklonila jest "karatenski smjelosti individualizma". Drugu tekvu Glumaca kao sklonilicu vještine jest "tečnost", tj. "briga preovrta stručnosti". Alterum tantum Govora kao adekvatnost jest "igrama riječ koja je uvijek u pravi", tj. "kaja je govoru uvijek čuana riječ". Drugu tekvu Tijela kao instrumenta jest "razor od tijela". Alterum tantum Struke kao upadljivost u masla jest "korporativnost", "kol skipe".

Tragom odvažnog Brečićevog izražanja Gavellina teatra sad već i sami tako dolazimo do krajnjeg rezultata. Operativni pogled kazališnog subjekta u tom teataru imaju i svoje tešće, završne sklonacije. Zadržaj je pojmovni prijevod Predstave: znatnostnost. Ansambila: sklonilost. Glumca: logičnost. Govora: etičnost. Tijela: anguliznost. Struke: kolektivnost.

Značajnija traka ovim je doricima, operativni pojmovi pretačeni su u analitičke. Kazališni

subjekt i dalje je dnevno profiliran: ona i znameniti *corpus* "Gavella je svojim sigurnim, neopredviđenim, ali predviđenim upućen na školu i poznu", kaže Brečić te konstatira: "Gavella je morao razumjeti Akademija". Delata, Hrvatsko Gavella pripada među onih "pozitivnih" manifestacija kojima je dnevno izloženo željebo posvećen cjelovitosti "društvenom razvijanju". Nije stoga čudno što su pozitivna umjetnost teatra i pozitivni subjekt kazališta Gavella znameniti faktor, tj. Elita knjižarstva 1950 i ostatak Akademije za kazališnu umjetnost i 1953 i ostatak Zagrebačkog dramskog kazališta upravo u jednom "društvenom i izgradnji".

Podjela Gavellinog sustava u hrvatskom glumištu, koje još uvijek stoji njegovim nepitajom, na Brečićevoj filozofskoj razglednici ovako se čitaju: U hrvatskom glumištu "Vrijeme svijeta se kao kalva nastavlja". Na svakom se "udaru" povijest tu uvijek iznova "umjetnička historičnost, kao obnova". U njemu najoprijetli događaj "vrijeme kao najjednostavnija iskupina". U glumi mora "umjetništvo", već se uva, u hrvatskom glumištu, "rači kao stručna okupacija". U njegovim predstavama avaj se "izostajaju" redovito "svodi na problematiku glumišta".

Uzorko: Nakon Gavella u hrvatskom glumištu djeluju kazališne tijela, historičnost, iskupina, okupacija i cjelovitost. Hija je u sedamdesetima Gavellina politika teatra kao pozitivna umjetnost. O njegovim idejama što je djelo na dnu hrvatske kazališne kulture, upravo to je, na kraju, u njoj postala temeljna. Što je u skladu je temelj.

U filozofiji Petra Brečića teatar je vid i. Takav kažu se tu: Vrijeme svijeta, udari posvećiti, događaji, povijest, izazovi. Nudi mu se, delatovski rečeno, "mjehovine akustičnog i zvučnog". Nudi mu se, dakle, sve u jedno. Kad Brečić postavlja ovu da je "kazalište od svega bilje svemu", tad, prije svega, njemu upozorava da se tu radi o ispravnom zasluznoj Ustanovi. Onaj koji upravo opozicija od izmjenjivosti prvog koraka i. Jedino ono jest. Staljači, dvijih singula, korak, osimnosti i serijalnosti, nastupa, autografija, te savršen dnevno figura Milijevija i. Tijela.

Brečićeva povijest teatra potpuno je savremena. Pripada najboljem okupstvu 20. stoljeća, ali seže do samih početaka povijesti kazališta. "Pugarska" i njena suptilna "zablađa" i "konjanje", ukrado. Staljač jest u sru gorkog teatra, a Zavisnost: "sustav događaja", "prople", mi je na tazi. Njegov pak, predmet jest "čuvaj se sredini" (Aristotel).

Gavellin teatar kao sustav nužno naginje Zavisnosti. Tio prije što je Branka Gavella intelektualni izdajak devetnaestog stoljeća, onaj koji stoji zaključno: logičko, dijalektičko, prirodno... Njegov je de aporibitno izazivanje.

da, akustično izazivanje. Kako je poravnale politike razvoja, bilježe subjekt u treće lice. Dakle. Ja je, gramatički politika, politika u On, Brečić na Gavella "zato što gramatički". Tamo je, nakon, upućen svojom znanstvenom brigom o subjektu. "Započinje stvaralačko stvarje, zatajenost osobe u dahu, tehnika književnog govora", kaže Brečić u još jednom izvanredno važnom tekstu ("Svjedoka povijesti", čas Prelog 44-45, 1988). Ka, "ostavama nacionalnih budućnosti", dodaje on svojstvima stvara, "pri-



javni dolaze pomoću gramatički: Znanost društva-og stoljeća, razna, bladi politika u ukrasnoj pona.

"Subjekt je preživio - to se radije viješti Gavellin izmjenjivosti", akustičnost na Petar Brečić svojom razglednicom. Ovdje blizu pridodati. Nije preživio On, već Onaj i. Filozof, E. Levinas. Ukaliko je Ja, dno, bespovratno politika u On, tad je sadržaj aktualnog subjekta njegova Onosti: "nejasno liče unstranosti" of Brečić, a ne jasno. Njegova vrijeme bez Ja. H. Vrijeme-za-Drugi.

Zvona tog vremena što je knaz "uzina Drugi Povratnik", to jest o mjesta "sljepog ugraba" kojeg se "izazivanja kroz (savršen liče znanje)", uz savršen još riječi europske srednake, Bivoli teatra, Petar Brečić.

* (1915-1997.)

Vjeran Zappa je dramaturg i profesor na Akademiji dramske umjetnosti.

DVB ovaj su puta pod mikroskop uzeli ples kao stabilnu, krutu i represivnu umjetničku praksu koja od aktera zahtijeva nadčovječno, nadvremensko, nadrealno, ukratko: nemoguće

poput nekakvog komercijalnog romana koji za glavnika predstavlja sve osim razumne organizacije. Stariji se pojavljuju i u prizorima s mladim sportistom (*Liam Nees*), koji je u torenatku suočavanja s ekstremnim fizičkim tijelom agresivno odijela. Fataleća u garibaldi se to se vrijeme pripoma za izlazak na scenu. Represivno ponašanje: I'm ready now... No predstavnik je plesa nepredvidljivosti koji se odvaja oko tijela: na pozornice se ne može stati, svima moljeti, čuje se rasgovor sceničkih radnika, a iz glasačija netko fotografira. Sve to koincidencije koje su DVB pretvaraju ukompoziciju u izvedbu, nepredvidljivi su događaji koji glasačica dovode do ruke *Blanca* i *Isabelle* koje, nakon poklona ona staje na sceni i uspjehom vibrira prema publici: Nam... someone in the audience has taken photos and it's wrong! I don't care who you are and how important you are! It's all destroyed! It's no respect and it's rude. Prizor izgovora nekakvog predstava, je čitav staze balerina, koja na pokretima ima svakeke nastrojstva, poput letke ili čarobne kuglice,

izvodi balerina vjetle. No najzanimljivije je što plesnik razgovorja ugada. Kad DVB, pušta je stalno prisutna na filmovi način - vjerojatno, na liku obvezujuće, uvjet je da kroz dramaturgijski spoj prizora u simbolu i metaforu. Tako predstava postaje izvremenski drama pokreta. Jednako kao i kod *Becketta* gdje jednostavno i teško odgoje izjave, situacije i izjave, raspoređene u odgovarajućem redoslijedu, vrlo brzo nalaze (i) putuju po *Volker Klotz* "transcendencije ovdje". Tako i u predstavi DVB, jednostavno i teško odgoje pokreti (koji se na problemu fiksnosti plesača vidno komuna) djeluju simbolično i u putuju iz dopadaju u metaforičnost. Nakon prostiranih plesnika je scena *Isabelle MacNeill* Prizor je dinamično podijeljen na dva različita simbolična mjesta radnje: na mogućnost i želju, na svjetlo i tamno, na mlado i staro itd. U prostoru se plesnici s obično na njegovu beskraju razvijaju i gubljeni. Oni može čitavo razgovorje svoje plesne prapostojanje jer fascinacija kao predstava u predstavi

Stalno aceti, a takvog vječnog nepostojanja predstavlja svojizvan aktera (konvencija), dok se u pozicije odgoje ona što *Lloyd Newson* definiše kao... it's all in our heads, to su plesni komentari koji fascinacija i ne unostrojnoj strani scene, u plesničkom glavu se pojavljuje. Plesničkom aktera i razgovorje tijela i udruge, mijenja se i glazba u kojoj se putujuje u najdublji motivi. Tko kome diktuje; glazba plesa da ples glazbe, pokret plesa i ples pokreta, mijenja tijelo i tijelo mijenja? *Lloyd Newson* je kroz godine djelovanja napravio specifično vizualna/pokretna nastupaju koja zbog svojih formalnih dimenzija nije moguće razgovor, već ona uvijek putuju kroz redove vječnog promijenjenja. Bezgorn je nepostojanja i iznenađenja, ona iznenađenja cijela jedna generacija koja je imala osjećaj da su u teatru, sve prije već odavno nepostojanje.

Bož Vavr je student komparativne književnosti u Ljubljani

VOLIM SE
ZAVLAČITI
U TUĐE
GLAVE

TV U li najbriže izmislila odgovorne društvene pojave i tabua poput homoseksualizma, ubojstva, nekrofilije... Zapravo?

Lloyd Newsome: Kada spominjete nekrofiliju vjerojatno mislite na predstavu *Dead Issues of Men* (Mrtvi ispruži jednogodišnjeg čovjeka), no ja moram priznati da je za mene tu više riječ o načelju praznog želja da nekoga volim i o ekstremnim situacijama koje su izazvale eksplozivnu reakciju polikliničkih ljubavničkih ispita zbog vanjskih čimbenika... U najgorjem slučaju, jeste li ga vidjeli... imamo jednu stariju ženu i mladića mladca. Neki ljudi su se već ogledali uvrjeđenima. Pripadnici, kada smo spali u Budimpešti, a kada su vidjeli tu stariju ženu gola na pozornici, zamolili su nas da uhvatimo tu sorku, a u stvari avajz možete vidjeti koliko godi hoćete stika mladih gošići žena usakale. Može se reći da ne razumijemo marginalno ukoliko se radi da je marginalno ono što se ne podudara s mainstreamom (glavni tokom strujanja u umjetnosti), ali sve te stvari čine stravičnu izjagu emocionalnu život, što znači da vjerojatno imaju i seksualni život, stoga ne mislim da je ono što se razumijeva malo i marginalno. Ono što se društvo može vidjeti jest ono što nam se ponajviše putem medija u njihovim kategorijama, a to je jako reduktirano poput životnih pojava i izražaja, koje se neobdijeljeno nazivaju normalizma i društvene prihvatljivosti. Što je prihvatljiva popularnost? Zapravo se ne bi smjela govoriti o seksu? Posebice kada je riječ o glasu, razum da se on ograničava na vrlo malo područje. Kada sam upitao neke ljude zašto vole i gledaju glas, oni su odgovorili da im je ljep, jer govori o svemu. Ako govori o svemu, zašto je toliko malo starijih pjesnika, zašto je toliko malo dječjih fit članova... Pjes je toliko

zaključan ljepom, da postaje ograničen i uskočutan u izražaju sadržaja i kopira govori. Mnogi ljudi iz svijeta plesa, nakon što vide moje govore, misle da se bavim tabuima, ali mene na razliku od uobičajenih predodžbi koje dominiraju u plesnim izražajima zanimaju život svih ljudi bez iznimke. I ja postajem svakoga izmislila ova starija, patna tome lica črda i sam svakoga izmislila tražim porijeklo sve nepoobrazli na ona čime se bavim. Ali nije to jedna izjaga.

U Kako biste čine svojih predstava?

L. Newsome: Najbriže novu predstavu stvaram u odnosu i kao reakciju na prethodnu. *Dead Issues* (Mrtvi), ubi bila je popularna popoklona predstava, ona je i izdana na licu publiku. Napravio sam je nakon *MSM* i *Men who have Sex with Men* (Muškarci koji imaju odnose s muškarcima), koja je bila vrlo teška predstava, ne za mene osobno iznimno važna. Radila se o onome što se u stvaranju u svijetu naziva "outtaging", a odnosi muškarca u javni toalet da se pokaze s drugim muškarcima. Mnogi su ta predstavu bila teška, ali ja sam je napravio jer sam želio istražiti šta znače muškarci seksualnosti od onih koji je čine pristatna u javnosti. Teška tih muškaraca koji pobježu javne zabode su obitelji, imaju djecu... i baš zbog toga odlaže u raji. To nije ta sama naša obijeljena usana, kao što se to pripisuje gay diskriminaciji i kladovi, a koje mi napa. To je javno mjesto u koje mi idemo, bez obzira na seksualna odnosa. Ono se tako u priličnu izmislila neke aspekte svoje vlastite seksualnosti, a razum zbog toga javno obijeljena, što bi znače bio dubaj. Mnogi od izmislila muškaraca u tome odlažu da ih se razum homoseksualizma. Zapravo se nije to črnika.

Zbog toga ih, molim, i traži drukčije nazivati. Zato se i predstava zove *Men who have Sex with Men*, a ne nekakva druckirje. Vio je volio znati točno epizodu i definiciju pojave. Nakon nje napravio sam *Zinter*, *Achiller* koja je bila mnogo općenitija, mnogo prikladnija i pristojnija. Načelno mi je bila napraviti popularnu predstavu s mnogo elemenata spektakla. Bila je vrlo uspješna i dobar prihvatila od fine publike. Nakon toga nisam želio napraviti još — jedan spektakl. Želio sam napraviti predstavu koja će mnogo više ovužiti o kvaliteti pokreta, koja neće biti spektakularna ni u kojem pogledu, u kojoj neće padati stotine na stropu, u kojoj ljudi neće hodati na rukama i slično. Želio sam napraviti jedan tebi komedij u kojem publika neće sve biti parafrazirana govore, nešto lakše probavljivo. *Sound to Please* (Uživaj da radovolji) je mnogo nametnuta i kompliciranija. Mnogi su me pitali o čemu se tu zapravo radi. Želio se *Sound to Please*, ali se radi o mnogo čemu: o potrebi izvedba da radovolje publiki i konzumenta, o potrebi da sam budem zadovoljan... O tome praprijet, kada nešto predstaviti, a kada ne, kada nešto slagati ili se smijati zajedno s onima koji lažu, a kada nešto javno kritizirati. Potrebni je razlike bolje ne negirati, jer da bi uspjele nešto napravio trebam vjerovati u ljude s kojima radi. Ako u sve sumnjaš i smišli da ti lažu... No, porinje i situacije poput one u prili *Često nove ruho*, kada si zajedno sa svima ostalima neposredno vidjeti stvari sve dok te netko ne upozori. Ali predstava je u neku ruku i metafora o suvremenom plesu. Suvremeni ples identiteta se u prvilo s ljevim pokretom, sve je tako elegantno i ugladeno. Netko je odnio da tako mora biti. U rjevu kao i u dvatru porinje stvar i kojima se ne bi smjelo govoriti jer navedeno nisu lijepe. Ali ako se nikada o njima ne prigovori, nita se neće promijeniti. Neće biti napretka. U suvremenom plesu danas postoji snažna tendencija povratka tradiciji. U *Stranji* je trenutno vrlo popularna predstava *Živo* *Đavol* s jakim plesovima, natim *Šest* *Loke* s nematno mediteraniziranim klasičnim vokalizacionom i jedna velika produkcija s nekom vrstom stupa. Šip doge. Interesantna je da se ljudi okreću tradiciji da bi tako pronašli nešto zgodno i lijepo. Oni se istražuju, ruku na srce, ne slikašnje, dakle i da hoće ne mogu nešto promijeniti. Uvijek je dirljiva gramotno i putanje do kojeg trenutka će se trahiti uspjeha stvari. Ta tiola mnogo energije i bna umira. Ponekad su nam ne znani.

□ Koliko je studij psihologije koristan u radi na tvojim predstavama?

LI. Newson: Izuzetno. Ako vas zanima ljudski um, onda vas zanima i što se događa u glavama ljudi s kojima radite. Ponekad me ljudi pitaju, nije li mal tad neka vrsta terapije. Na ta pitanja ne mogu odgovoriti potpuno, ali ga ne



ov8 physical theatre

mađu rizi zadržati. Ona odgovara: "Ovako izgovor. Ova je najveća teretnja po tebi. Nitj nitj nije pakistanska u anulu rješavanja, porokom čelne i problema. U konstanti uvijek dolazimo do njih i odgovorih ih. Ali to sadimo uvijek samo zbog predviđanja. Na kraju, pa, i porokom sam zbog potroba pacifikacije priznaje. Najbolje prijeko smogah od tih pitanja. Krajci cijl uvijek je predstava. Porokom ne uspijeva doprijeti da je ona uvijek rezultat neke nje. manipulacije, porokom, nikada ne može porokom. Porokom ne to je kao smeta. Porokom godina imao sam priliku pitati kako su mnogi. Nikada dolazim izvanliki žude, uvijek ih anulu i tome ih ljubav sam, što ih trebalo biti ljepo i sretno. Mnog voljila, kad radim predstava. jest uvijek zajedno u anulu komentari. Ne shi vidim puno više snage, puno više iznato i kompleksnosti u životima ljudi nego u televizijskim prikazima. Zato što su konstante, konstante, kompleksnost života životna. Porokom je rezultat vrlo teško porokom, goda, a ne nešto sagnja. Bi što onda? Možda je baš to Oči Predstava. Recid te. Puno treba gledati, vrlo pažljivo. Štiti mali detalji i ne uvala.

■ Moment zvezane krivke znotraj je uravnel u
 izložen reda.

L. Newman Da, politika me razina više od
apodiktiran strah. Način da je svakako duboko da
su čim je tri puta proširio završila na
naslovima kao londonskih tabloida, koje u prve
prijave čita na, četiri milijuna ljudi. Hoću dakle
ima očište na nekim razinama. Metoda ne
negativ posmatranje mišljenja i mišljenja ljudi, ne
može ih na to primisliti, ali to ipak pokušava da
pisu na neki način može biti donekle upravljan
u javnosti. Sposoban je shvatiti sa čim ljudi
ljudi, od malebringe, gotovo ekskluzivne grupe
pojavljivanja plamnih predstava. Događaji je što
su nala videli filmovi Ester, Achiller i Stronge
Ruh svojih nagrada "Fox Film", jer se sama
ne mogu sama plamni videti filmovi, već i ona
televizijski ili filmovi, naravno, čini lišeni
tehnika. No poručio je vrlo oporno shvatiti sa
masama, jer obična teška stvarna saznanja krštenje.
Nedostaje nam na rediti teku da bi bila dobro
prihvaćena. Takav stav usaglasio uključuje
isključivost i kompleksnost.

3 Skupina DVI s omčevili ste prje jednodnat godinu. Tada ste razmisljivali bih u porijeku oduziranja, a trenutno ste jedan od proizvođača razmotrenima u kontekstu finičkog karaktera. To uključuje slavu i moć...
 ...

Dr. Mowson: Kao prvo, siromašni i popularnost
dopire na objektiv, to je vrlo zanimljivo. Sve što
objektiv: su svakodnevnih problema: borba.
Uspjeh je jako teško napraviti nešto novo. Lude
je kada objektiv da se potražuje, to me potra-
žuje depresije. Najviše me oporavlja potražuje

Suvremeni ples identificira se u pravilu s lijepim pokretom, sve je tako elegantno i uglađeno. Netko je odredio da tako mora biti. U njemu kao i u društvu postoje stvari o kojima se ne bi smjelo govoriti jer navodno nisu lijepe



Na pansioner gurne i guran daleko iz postarane
hoće i jurne u racha. Mo, ih dize nadne ove
više trga van je za leđima i jako je teško
pustiti njez ten (i poduže djelovanje. To
me najviše boli. Sava i receptura me odražavaju
je na moja blizost. Jedino me ponesak može
plati očišćenja čeljusti. Oči dani je daleko
mnogo ljudi u Zagrebu. Beogradu. i u Ljubljani
da vidi predstava. Kada misle da bi ljudi tako
daleko putovali da bi vidjeli van predstava, a
hug i pofirici nemaju zemljana i masovni su
onda pristupačiji da mnogo očišća.
Prevede po tu zmijsu, može nadzve u rachu

Proje: (prije se radilo i ostajalo da se čine na mrtavim dječjim nogama stvorn. U komunističkoj sam državi uvijek sigurnost da sam ja u lozi, jedini kojeg moram zadovoljiti). Glasnik me potvrdi: Jednom ste bili članovi skupne samo rano, mada i tada: Ja sam članom podvode, najbližim prijatelje prube. Uopće mi takve primjene stvorn ne smetaju. Ne bih im od 8. avgusta; veliki skupina u mnogo ljudi. Želim da ostvarim nizobudnost skupine. Tako da mogu raspustiti grupu na kraju targa, ako ojetim da je tu kraj, da radim više nema. Ne bih sa svojim ciljeva nimalo veliki kura, moram biti slobodan.

F Problematizirate i muzičko-dinamičnu odnose. Koliko jakih ih daju energija u nastupu određuje zbivanja u zgrupu?

LL Newson: Ne bih svodio zbivanja u svijetu na sukob ili drugi princip. Jednako su važni snosivi između pripadnika istog spola. U predstavi *Antea*, Achilles glumi nekih boja drugih muškaraca, oni u stvarnoj zgrupi određuju njegovo ponašanje. Muškarci su neka vrsta potkupa koji paze na ostale pripadnike svoje vrste. Sve nose timne, konzervativne boje, obično su iste. Pokušao sam raziti ih angažiranjem, jer bi ih drugi mogli napasti zbog toga. Specifičnost je kako se morate ponašati. Ako ste gay ili feministički i to javno pokažete vrlo je važno, što će se naći netko tko će vas napasti istih. Sve se to odražava i na publika. Dječaka. Emotivno ponašanje redukcijano je, baš poput običavanja i bivanja boja oči. Tradicionalno se misli da muškarci napastuju i ugrožavaju žene, ja mislim da su muškarci mnogo agresivniji spram drugih muškaraca. Isto tako ne mislim niti da su međusobni ženski odnosi pasivni, niti da bi neko bio bolji kada bi njime vladale žene. Neke vrijeme sam to mislio, no **Benazir Bhutto** i **Margareth Thatcher** isto tako nisu svoj ideal političkog vođe. Njihov život je takav bez obzira na spol.

F Ne skrivate vlastitu homoseksualnost. Kako odnosa i medij reagiraju na ih dvojicu? Može li možda na početku karyere na taj način polakati duh dubu u medijima i skrenuti pažnju na zbiru?

LL Newson: Većina muških karaktera su gay, to nije nešto jako važno. Mnoge ljude iznervira što su u predstavama toliko otvoreni homoseksualnost i sklonosti daljnjem pojavi ovog **Genita Nilana**. Nema prijatelja jako ljudi čudnovitost čitajući britanskog književnog prijev, prema kojem se paljenje homoseksualnosti prikazuje u pozitivnom svjetlu. Nastupanje u ključ moga zbog toga vrijemice izgubiti parso. Samirje sam zapravo *Dead Doctor of Manochrome Men* upravo u vrijeme kad je taj zakon izmijen. Glasno govorim stvar u koju vjerujem, to mi mnogo više znači, jer mogu vlastitu homoseksualnost, zaradivši je da je mnogo mladih homoseksualaca u londonskoj četvrti Soho, koji tamo moraju dati i prihvatiti se, oni upadaju ili rojevan kakav je pakao najviše, niti ih je to zanimalo. Prikazao me taj potpuni nedostatak društvene opasnosti indolencije, buduću da se još uvijek treba boriti na svojoj strani. Karakterizirana borba karpitje, ali ne svjedoci uvijek iznova izmisliti koliko je ljudi spremni prepoznati se s drugom. O tome se radi u najvažnijoj predstavi. Koliko u spavanju razgovorima, otvoreno govoreći, ali ona govori i o teoriji u kojem ta ljubav prelazi u ludu.

Tradicionalno se misli da muškarci napastuju i ugrožavaju žene, ja mislim da su muškarci mnogo agresivniji spram drugih muškaraca. Isto tako ne mislim niti da su međusobni ženski odnosi pasivni, niti da bi svijet bio bolji kada bi njime vladale žene

F Očekujete li da su Vaše predstave prava izjavitelj?

LL Newson: Oporno je misliti da ih svatko na svijetu treba biti u stvari nešto razumjeti, jer bi onda stvar trebala biti izmisliti jednostavno. U ovom trenutku očekujem da će se nešto moći prepoznati u mom radu. Možda će početni kritičari više teško u predstavu, možda početni posvetu nastupiti, ne znam još, no ipak je u svakom slučaju o prikrivenosti. Stvarno me zanima što će se dogoditi. Na početku smo imali jako političku osnovu. S godinama su došli novi ljudi u različiti narodi. Koristi se sa se na neki način isplivati, zato treba uvijek iznova reformirati skupinu, rekonstruirati je. Za to treba mnogo hrabrosti. Kada je jednom modal bio, tako ga je oporaviti, to čini novac. Treba hrabrosti da se nastavi s promjenama.

F Definišite ste rad skupine kao ritik. Što točno znači pod tim?

LL Newson: Mi smo stvarno mala grupa. Svakom nova predstava je ritik. Ovak potpuno željeti raditi spektakl. Ritik je ne dati ljudima ono što očekuju. Isto tako nemamo usaglasjen spisani vokabular pokreta kojima nitko izmisljeno. Sada dječaci koristeći suvremeni ples, ali smo ga konstruktivno pokretom i tako smo mu dali novo značenje. On može komunicirati s publikom. Ritik je isto tako uvijek iznova raditi s drugim ljudima. Vra je zadovoljstvo da ljudi sve manje žele ustajati iz kreveta, žele samo zabavu. Mi sada krećemo na veliku turneju, i vra se većina prijavila na raz da ona bude uspjeha. U tom trenutku stvar počnu slatiti na Hollywood. Što projekt ima uspjeha? Puno skopje, dobar glasno. Njega tipa i neki podaci stvar. To je opće poznato. Potez i neka vrsta osjećanja u taj potpuni na zabavu. Ako si smisli dan skrajati raznim stvarima i nepotvrđivim pojavama onda najveći politički vrijednost nešto drugo, zabe sveti sve i dolazi se govoriti. Ponašanje je to nešto potrebno. Ako ste po cijeloj dana

okruženi stvarima, na kraju od toga polazite, jer ne postoji ništa drugo. Možda se ponašanje treba prepoznati. Se možemo se nagraditi biti protiv svjeta. Mog očekuju za uspjeh, no u stvari smisljeni da ne bi trebali samo zabavljati ljude. To nema biti nekak amfibi.

F Kako li trebate biti u vlasti između?

LL Newson: To mora biti nešto specijalno za dječak za mnoga, petko što može izmisliti mene, ali istodobno i netko koga ja mogu izmisliti. Boli me da bi trebalo biti autistični, već netko i kan mabeli naposljetku. Plesni mesaka biti izmisljeni, ali ne onaj potpuni svoj prirodni pokret. Ako cijeli život disocijirano vježbat, teško je povratiti prikladan svijet o potpunoj prirodnosti vlastiti pokreta na sceni. Velim konstruktivne izvedbe, kao i one s oporavom na drugu treću. Vježba vas isto tako može ne uči.

F U svom samu grupu sadržava je i druga odrednice. Radu aktivistički, vidje. Karate je video za prezentaciju rada grupe i svoj publiku ih je riječ o izvještavanju izjaviti na video, buduću da će se predstave na buduću mah gledati i za predstavi godina ih vide?

LL Newson: Ne radimo video da bi mi nije ne nešto malo i za predstavi godina. Počeli smo ga koristiti u procesu snaga na predstavu. To radimo još i dječak. Dobar je i za dokumentaciju, kao zapis. Kada smo radili *Dead Doctor of Manochrome Men* ita da radi. On se bio potpuno slobodno u lik, kasnije riječ trasa mika od toga ponašati. Sve uređi da smo napravili video. Gesto se događaju slatke stvari. Video je jako dobar i za analizu načina funkcioniranja određeni elementi u predstavi. Dobar je i stoga što mi olakša ne olakšavaju predstave, on je nešto vrsta sjekcija. Sve mogu predstave su neka vrsta work in progress. Ako pogledate *Round to Phone* sa šest izvjesi, vidjet ćete vježbanje drukčije, ali ne u drugu predstavu. Učini to ne pokušava biti najbolje, ali nama je tako zanimljivo. Na taj način osiguramo ovaj uvijek neophodni daljak izvješće.

KK u biografija

MY BOBE, YOUR BOBE (1987)
DEEP END (1987)
ELEPHANT THREE SEX (1987)
DEAD DREAMS OF MONOCHROME MEN (1988)
NITVE (1989)
BY ONLY... (1990)
STRANGE FISH (1992)
MOM (1992)
ENTER, ACHILLES (1999)
ROUND TO PHONE (1996)

Taormina
Arte 97

Nova kazališna publika



Grid

Piše: **Darko Vukić**

Festival Taormina Arte u mjesecem lipnja u Taormini na Siciliji ne može se mjeriti s festivalima u Avignonu, Salzburgu ili Edinburghu po broju gostigara i glasnima spektakularnim izvedbama, ali je u kazališnom svijetu Europe prilično jedan od najbitnijih događaja sezone. Specifičnost toga festivala jest da okuplja mladež elitu evropske tehnologije, kritičare najutjecajnijih listova i teatarskih časopisa ("Le Monde", "Theater Heute", "Scenarij", "Le Figaro", "La Repubblica", "Libération", "El Mundo", "The Independent", BBC, France Internationale...). I sveučilišne profesorice sa Sorbonne, Oksforda, iz Moskve, Madrida, Heidelberga, Berlina, Atene, Londona, Budimpešte, Praga, Lisabona... koji se bave

kazališnom teorijom, njih oko pedeset, čija imena, traže, objavljuju knjige i gostuju glasila za koja pola dana velika telena svakoj rječnoj riječi odgovaraju o teatru. Među sponzorima koji sežu od starih Grka, Rimljana, preko Sacosena, srednjovjekovlja, renesanse i baroka do modernističkog zdanja Empire Palace u kojoj su i kazališne dvorane, u mediteranskim vrtovima otvorenih hotela, uglavnom visoko u brdima nad morom, a toj namjerno krasu olimpskoj situaciji, sjede glave kazališnega Olimpa Europe ovake godine vječniju i odlučuju, te kao i uohod toga, pod pokroviteljstvom i uz odobrenje Europske zajednice, Vijeća Europe, te više vladinih (nacionalnih i utjecajnih) strukovnih udruuga, dodjeljuju nagrade "Europa za kazalište", za najboljih doprinosa kazališnoj



unjetnost, i "Nova kazališna realnost", za koju su najavu sude petiče bitne nove naposljetku kazališnog razvoja. Vrtoglavi broj natika u ECU iznimno obilje nagrada, jednako kao i cijelo društvo povratnici suviše malih teatrioloških na vrha stihova stoka među iznenađenjem, odmah podno neprestano dimenzija valkasa Etra, na rva brine njegovana samostanica sešćenost i upadljiva natika koja ih okružuje, udvoja tako jednako godišnje naposljetku teatriološke kazališta u Tormaru iz njihovih svakodnevnih "svetih" okruženja na simpozij i festival u koji upravljaču od on kazališni praktičan koji bi se rado udvoja u njihovu natika.

Za natika od svih kazališnih festivala, dakle, gdje su unjetnost, stvaratelj predstava najbitniji, udvoja su oni tek uvi vješta teatriološki koji se uglavnom kave samo sobom i vlastitima "tehnici" u teatriološki proizvodnja kazališnih pojara, ali ne manje i stališnim kolonizacijom političkim Europu naposljetku. Vješta Europe i njihovih kazališnih tijela i udruza.

Jedna takva pjesma, imena sam kao **Bob Wilson**, ove je godine dobio glavnu nagradu "Europe za kazalište". Nagrada su do sada dobili **Arturo Murocchini**, **Giorgio Strehler**, **Peter Brook**, **Anatolij Vasiljev** i **Heiner Müller**, a predjednika proga juga bila je **Irene Papas**. I tvoj je prigodom posebna nagra-

da bila dodijeljena i sjevernoj ministrici kulture **Melani Mercouri**.

U svlačim stališu, ovogodišnji članovi, u natikar **dr. Petar Solom** (Hrvatska) kao predjednik, **dr. Sano Tian** (Italija) dopredjednik, i dobitnik teatriološki **Georges Banu** (Francuska), **Jose Nazario** (Španjolska), **Tatjana Prokhorukina** (Ruska Federacija) i domaćin **Franco Quadri** (Italija). Članovi brlja, glavni nagrada dodijelili su **Bobu Wilsonu** na njegov tridesetogodišnji skupni dopisni razvoju unjetnosti razvoja u kazališnog unjetnosti, te razvojem nagrada "Nova kazališna realnost" londonskim Theatre de Complicite i talijanskog skupini Carte Blanche - Compagnia della Fortezza. Ova pak nagrada, koja se dodjeljuje tek drugi put, do sada su dobili razvojem **Eleonora Sekoulas** i **Giorgio Barberis**, a među deset je nominiranih kazališta bila i nagrebnici teatar **ATA**.

Odličan je dvodnevni teatriološki simpozij na temu "Nova kazališna publika" u, kako je običaj, dvodnevni simpozij o nagradenom redateljstvu, u ovogodišnjem slučaju **Bobu Wilsonu**, a ude od pedeset referata, uz natika najje već spomenutih vremenitih uglednika, među kojima su tek dvojica podnositelja referata, ove godine ovogodišnjih na stališanski **Olav (Pribenim George Sylvaan**, socijalni kazališta, te potpisnik ovoga izvješaja) pred-

stavljajući gramatiku koja nije oskudno natika u nastajanje studentima igrama oko Theatre Odson 1988. godine. (Oboga su se, osim, te godine igrala u kirindjartama.)

U vrijeme simpozija i ovršenosti dodjele nagrada, drama koji su bili sudionici Festivala Tormaria Arte (naše protegnutog na kazališne filmove, književne, literarne i glazbene događaje kroz prenat 96. i prva polovinu siječnja '97.) od 3. do 7. siječnja 1997. prikazane su predstave koje su u izvrsnoj vrti s petogodišnjim pobjeću nagrade "Europe za kazalište" i ovogodišnjim pobjeću nagrade "Nova kazališna realnost". Shakespeareov "Hamlet" Elmarosa Nekrosina, osim kao work in progress, u svoj fazi procesa napisao je jednosatna osmišljena cjelina na putu prema nastupnom projektu. Potpuno u duhu desetogodišnjih Nekrosinovih projekata, "Ujak Varga", "Tri sestre", "Mozart i Salieri", i "Hamlet" je prikazivanje dvuhetnog lirizma s velikim dramom predloženom. Glavni natika Nekrosinov "Hamlet" je Duh, a cijeli se work in progress nadograđuje oko njega kao pokretata nasa stališnih događaja, na natika ne napuštajući okvir dvodnevni predloška.

S velikim se uzbuđenjem otkriveno dolazak nagradene trupe "Carte Blanche - Compagnia della Fortezza". Redatelj **Armando Testa** postao je, osim, "Crni" **Joana Geneta** za



deset najbogatiji radi u kuljerijstvu u jednom
biljinskom zatoru, i to su skupine
osrednaka na deset i više godina, tj.
počinjateljima ne hal raznih pripreta. (Isti je
sadržaj i latin mrazidstva ili posuio tri
predstave) Iva paritzi izvrela je vješt da
skupina ipak neće dati. Prigodno predložio
postavlja u Rima, name, dva su glazna
odstala sedati uzvan zatorovih adira. Jednog
je poljica odmah preuzela i prevela, ali je drugi
do dana danjavanja na nepoznatom mjestu.
Kako je taj glazac, pred kojim stop još desetak
gotina kame, narao demontirati put do
slabo preko umjetnosti, uprava se zatoru
uprela malo povremeno takvim činom i
zaključila iznati prestatu skupine, znatno
iznjera da ih je van kasidina pamet Europe u
tem trenutku tako željno očekivala. Karampano
je to u tako razočarano iznatično, predvođen
fiancom Ovidijem, posebno vaterim facom
svoga prijatelja, javno u obliku prugeća oti-
vali svoje najbogatiji biljinske i
demokratske sugrađane na biljinske
opreke karmenice i Mervatizma politike
i pravila, koji su se uzešli tako izvrsnosti
kao što su zakoni, pravna država i javna sig-
urnost, postpartiti slugevica vikanaka
mupolskih iznatično na najbogatim
kazalištem: Ompu.

U svakom slučaju predstave je prikazana kao
veliko preokret u pogledu stvarnog uspjeha

animo naraven na subtilnejšo penalizacijo političnih virov ipm karizmatični umenjosti. A sama predstava, medutim, dopuđa je v kolona se toliko močnejši otihi prenaslanjajo i verjetnosti, da se neke vrste i tipično gvestvo i (ikonografij) notranji, nabladani, sklanjeni i znotraj tijela puni teatralni, koja se medosebno doživlja nebiha njeino na tako orove i grube drže (ingrornato to, napokon, usmeri močnejši putu teatologa i dalje prenaslanje, ubojice i kriminalni). Riječ je, dakle, o najnovijem valenzadu i superbijski vještaka kazališta, socioterpautičkim teatru, i prvom poglavi projekata i metim uljepšano narukovanama, zatvorenima, malotim delinkventima, nimenim SAD-a i obiljama od AIDS-a do čijem Europe i Brazil-a. Njevaš potanje za delinanzne loge relativno novo kazališno odvjetka ipak nije postavljen gdje je granica između umjetnosti i funkrij putu-ocajne terapije i čiste zlopostojbe zatvorenika, malotijeka, bolesni ka i ozvučni u čijm rjezima i podrjezima autoterapije vodišta takih projekata. Porre je drugo vrste nerazgovorno nagradni Theatre de Complicité iz Londona. Otkazanje 1983. kao skupina vrjednih oblenika glazovite l'École du Mime Jacques Lecoq u Parizu, vromenem je čino svoj kraj usredoto na mlade umjetnike akčne teatralnim kazališnim izrabi, ali se rizično delovanje u mnoštvu

kazališnih skupina i teatara Londona drago bi bilo znati koliko, bez ikakve odobrovolje i pozornosti kritike i za uiti kroz gledateljski. Tek kad je njihove partiture **Dermotmattew** "Popera" vidio skladatelj Fernand Broek, i potam- javno izjavio u novinama da je to mnogo bolji svijet od njegove vlastite, poznatost kritike vraćena je na skupinu vrhnih profesionalaca iz različitih europskih zemalja, koja se uzred Londona smislila nazvati francuskim umnom, baš nekako u vrijeme kad za Francuzim peblu krizarstva vojna postrojavanja angrežima iz jezičnog prostora svoje države, ismijavajući novogotovo francusku civilizaciju čak i na "let. dog". Svakako je za većinu kazališnih moćnika u Londonu to bila prevokacija potpuno neta- ovoj da u Zagrebu netko otvornu teatar s umnom "Kazalište opće razlne", ali kad stari Broek prazna da je aktivo netko učinio bolje od njega... Theatre de Comptébe poznatije je za rukov toga u otvornu a preuzimanje provizije ma, poput londonskog "Almida" kazališta, a upogbi što su ga potrgili na manifestaciji "Ispunjenjau, kulturna prijelaznica Europe 1984" odvoio ih je pravo potam ovaj nagadi. Polupane znanodonal prema političkoj i strukovnoj temna nagadi, i javno odoštevjen rječnikom francuskim strukovni, a za koje je rekao u Derridu da su ga mogli upogbi sa račun teatar i bez odoštevjenjauh formalnosti dojele, njihov voditelj, glumac i redatelj

Simon McTearney očeliterpava je nasuše nekakvećenstvenim nastupom i besjeda izjavljajući nastava, vidno se spušta u skladu s njega, agnost kao što je i objava napredne predstave "Tri života Lucie Cabot" teogovornik nastodam dčela u pranje carav gljave **Stankilaviloga**, tehnološkaznanog TV svijeta, ali i **Gravelnog**, razapomnog znanstvenika i neke vrste "zvica zadržavanja" festivala Taormina Aria. Upravo je zata Renee Tan, jedan od nedovoljno napučenih žub zvalaca kaostilata dazat, na pojavu euzatit iznabavitim pozitivnim pomakom u riješom nastupu dicitjerskog knaizidnog "mjeza umazanje" i rjegeom nastupom obavazara, gnezmatizacijom, idejno ideolotikom i eulabikom.

Kraka zvanostni bila je znanstvena "Peraphone" Boba Wilsona, koja u vrlo vrijeme predstavlja vizuozac potražnja sam "marog" Wilsona i otkriva jednog novoga, podmladnog Boba. Hmanov tebit na steogrednom gozave zikad se prstaje kroz dva zata predstave - na Wilsonologje gotovo dok! Uporedo s povratkom teksta u predstava, i uspostavljanje dnevnikarizacije dijelje "priče", Wilson ostaje vjeran vlastitoj naprednoj opsejici savršenog kvaliteta očiđenog od nake ljudske nezavršenosti, glazbenog glasa, likovnosti i vizualnosti, glazbenja glase i tehnološkaznanju iste izjednačavanjem glazbenja tijela, funkcionalno i usavršeno, s besprijekornim audiovizualnim strajevima i njihovom nepoglednom točnošću.

Posljednjeg dana **Stankilaviloga** sliče s visina, spušajući se autobusima u Catania, grad povi po brojja događanja u svim pogledima crnih korrika talijanskih novina. Tu je u golemom prostanstvu barekne crkve Sv. Nikole, Aristuži Vadijev updao, točne upale, blabizki taktir "Jevanđelje tulaške". Skladatelj **W. Martinov** sličao je tulaške pronače Jereziye u knozna ruka-povratilarnoga rjevoznoga popara, a to li je moćni kuzbjev ulazio pod očima

gloditefja uvjetno jest kamilina predstava, kiječ je o klasičnom i čistom nastupom obreda, ekstatičnog skopnog meditaciji, pri čemu je majšev objeven i otkriven popat dostajevskog dčelome u trazu pritis vlastita prispevdio. Potpuno glasačena na magičnom strajevju bogova sedam i osam, u domoerja koja šest i na putu prema završavanju boja deset, obredna meditacija potražaja je kao dvosatno matična akustivno ostavreno euzabizjnim postopcima. Poročih broj sedam na most teledom koja u sebi nosi, koji Vadijev euzavno opsejuje (sedam malkama i sedam teza na izeni, skupine od po sedam prostora u scenografiji, i po sedam zraketa koje se u predstavi pale na način obreda za blaglas. Harndakaj), u koebnacajama je s magičnim bojem četiri. Četiri kjele golubice žive na scenografiji zadržanoj od četiri puta po sedam prostora, zheba Tetade i Tetakrine napučenjivo

postavljen u scenografiji, mizantropi i dramaturgi slični tešne trbuhi da bi se s brajnu sedam - ljudi, pronače, vrsta, opsegi - postaje boljni očiak, sve je to bilo više našle redateljstvo vizija i skitavna traza, napuči nastavno pramiličnom pogmatvanju s kamilama s kajma se, uostalom, i ne snage izjati. Skrupna polemog emotivnog zadržaja koja je time pruzrove, kao i ulazak stajao u koje je dovoa publika. Vadijev na kraju potpuno izuzeva prazno u edukološću pritu, u zapadne skitavro. Kroz obredne elemente rukoga pravoslavja, naravno, najbitije i jedina pronače zleporu osobnom selagijom ukativu, u izlasku maboliže koja koje usodi u zadržaj usudu dočad cmo-bijeloga događanja (krista, grmlinla, zela-na, plava, upravo kao u Danisovu "Japa"), i opet jednom umjetničkom djelu nastalo u skitavro vizije odvode događaj s ovoga svijeta. Nakon zvega toga, gotovo dvosatne kuzbije i

Orni



početkom, poručio tehratim problemima, ukazalo se u sumi nevom zveđa - predstava je zivila točno kad je zvonik počeo odgahit dčeti sači, a dogovornje je očiak-jem u blaznoj praproti člove publika bila dčedena u povleeno emotivno stanje radno za suželjavanje u takvom činu.

Nje mnogite opasat dubina pruziraj agulnara pripadnika racionalističko-strukturalističke knitiše i egratizano uabideerje erih sklogorh hermeneutik i balitini tehratnog odvjetka egzistencijalizma po ovietku "Jevanđelje tulaške", kao ri dubavno stanje erih u kojih je događaj radno na plodna člo mističnog ukstvata.

Ako je i to jedan od pomaka u etnoznanju vilesleđa na kama euzapke tehratologje, stvarn ne staje nimalo loše s budućnošću stranoj teorijidog pramiličnja kuzalita danas. Ne zatra.

Davida Lubin je dramaturg u Teatru KTD.

Ispravljajući, ispravljajući krležite umjetnosti
Clawet Greenberg, koji je od njima dugo
glavni kustos, vodišavši umjetničkih djela
na putanje. Na umjetnike studentima da li sura
svoj cilj i ostali sposobnosti, odgovorio je:
"Voljeti što je moguće više umjetnosti. Stvarati
svoje voljeli kustosih izložbi berzopje je onima
koji sele sura svoj cilj. Dama je ne mogu vol
je, a New York, se što je malo nove, dala bi
ise. Ako sišta bolje kustosima svoj ukta, na
diti dala sura i ostala u New York, to je se"
Dajavši je na dva kustosima studentima po
svi umjetnosti, na osnovu njene što se, ja
naka tako, i odoje kustosima njene. Dne, me
otviti, sišta i ostali kustosima manifeste
a veliki kustosima neditima, kao što je
Festival d'Automne u Parizu, koji je po
ostala svoje dila dila ostala dila

Teatralisti iz svih država predstave u okviru Festivala nadgledavaju i redovno izvodej u publici svom, tako da tamošnja publika ima dovoljno vremena za priključne predstave i suvremenom kazališnom teatru. Iako, prošloga se viša na djela mladostima i postmodernizma (a svi ostali imaju izvan izvanrednog kupa strage prema njima iak ruku popai). No teatru stvora upuću na to da se od kazališta sve više traži da bude nešto više, a da na to ne samo upuću da nalaze. Glavne se sve manje odaju od ruku i ukazivanja hvata, se ne samo ali

IMITACIJA I ŽIVOT

Kazališni program Festivala d'Automne u Parizu 1996.

Piše: Zlatko Wurzberg

duh intelektualne lude koji pokušava živjeti na rubu da bude netko iz nase. Zašto to, na primer, glumiti **Shanxiu** **Wodeya** zrelomću avaj! (znači glumiti postaje ljudski), zapanmi da posreću duh svoje strasne oboje na pamlu ulici. U katalinji umjetnost: uvijek postaje nametljivo element i završavaju stila, završavaju u vedu ali manji miot. Imajući predstavlja konaka predstava. **Chai Polan**, **Chai Polan** (**Cheng Song**, **Li Song**) mladog intelektualne predstave **Zhang Yaoli** kojemu je to prvi katalinji red - generativna grupa o ljubavnom odnosu: glumica završavaju o političkoj agenciji u završetku Kina. U nenu jaam mogla se vidjeti vrlo elegantne poziranja **O' Dwa** **du** **Pabai Broka**. Beckettova poeme o stvaranju, nametanje ljubavi o duh predstave je u završetku da ulicu. Wodeya ljubavi predstavlja im



Trenutna situacija upućuje na to da se od kazališta sve više traži da bude neka vrsta zbilje, a ne da na nju samo upućuje ili nalikuje. Glumce se sve manje udaljava od njihovog svakidašnjeg života, jer je tužno gledati konkretne ljude koji pokušavaju glumiti na način da budu netko tko nisu

Morepa Javabe, poljudan dramatičan i početnik
grupa Stanislava Wyssing. Krasnosc
metafaze kao psihološki medveđi karaktira ostar-
je Klaus Michael Gruber razmišlja u poljud-
predstavi Pol, jedinstveni mladog Stankova
napunio prema dva odnosa čineći nezreton
stankova Južno pola Roberti Scita. (Tijanje
predstave uzleze na je jedan sat, a pola to me-
nena izjunaže glava Moderni Gyorgy Kartago
puput udjebe a kraljev grbi o blagi smrti u
nezretonu zemlju.)

Načelnikinja predstavlja čitavu porodicu panfilijske sezone bit će episkopulatura Quirio! Hovick Mullens, učena istakla i mlada, u varijati iz 1994. miziklog Bertrana. Dvastranica (zajmovo ga je 1948. Bertrud Bertrud), Injuma je Mullen ina upisivo! Bertrud istak ml mlajstacija Lachovov episkopulatura (zajmovo Quirio vov, ref je to polka na Mullensov izmisljivanje o najepiskopulatura sezona s muzikom i smrti Dvije lakova, Meritick i Valsick u izmisljivanje trizmizma svoje sezona kada još jedino bile smrt, samo su smrt u burzlogi sezona i završnog, ubrostrajući se u miziklogu sezona! Trizmiz. Dvije oboje dijamne istepijevanje na porovicu sezona, obojovodna izmisljivanje sezona

Natacha Perry (Sve no Plimento (Borale de Eghementa), nova predstava Théâtre du Rideau, svoj argument nased u hiljoli iz Kefskog Svevisia i rjezovan sru u istoimenoj izni. Svoj puta **François Tanguy** kazalište Sijuriz predstom u kolizma druge predstave, neposredno nakon **Heinrich Müller**.

Integralna vizija Raemovog *Peer Gynta* u režiji **Stjepana Kravančevića**, podržana na dva dijela, traje gotovo osam sati. Njegov prepoznatljiv postupak uvođenja sofisticiranih konstanta za gledatelja, ne pokazuje namučni, već jednostavno očvrsli prst u istom i lažna identiteta. Takvom metafizičkom konstanta prigoda i druge stvarne parke predstave uzan obnoga Festivala. Ovak gine **Matthias Langhoff** adaptacija *Kafke* *Einmaligkeit* kolone i predstava Standa



Međunarodni XIV tjedan suvremenog plesa

Hrvatski institut
za pokret i ples

Bendićeva 17
10000 Zagreb, Croatia
tel./fax: +385 1 461 0203

međunarodna

selekcija:

Ddile Duboc
(Francuska)

26. V.
Nigel Chamrock (V.
Britanija)

28. i 29. V.
2nd Nature Dance
Company (Austrija)

30. V.
Paulo Ribeiro
(Portugal)

31. VI.
Introdans
(Nizozemska)

1. VI.
Ko Murobushi (Japan)

2. VI.
Yossi Yungman
(Israel)

3. VI.
Scapino (Nizozemska)

4. ili 5. VI.

hrvatska selekcija:

(do sada prijavljeni)
Mare Sesardić : Ispod
duge

Rajko Pavlič: *Epizode*
Nataša Lužetić:
Žudnja

Jasna Frankić-
Brkljačić -
pomoćni nastup

grupe GIB
Učilište ŽeKaeM-a i
Villem van der

Peppel: *Kafka u Z*

prezentacija generacije mlađih autora:

Senka Barutka,
Andrea Božić, Iva
Nerina Gellin, Sonela

Janković, Ivana
Miletić, Ivana Miller,
Irena Dinervo, Jasna

Vinovski
15-minutne solo
izvedbe 27. i 28. V.

off program

internet cafe
izložba "Plesna
fotografija"
KIC - press centar
performans Ivane
Miller
modne revije i
događanja

međunarodni projekt

Eric Raevs
"Interesting Bodies"
/ De Beweging
(Antwerpen) & HÖPP-
MAPAZ

audicijo 26. i 27.VI.
workshop 17.do 30.V.
izvedbe četiri
izvedbe u lipnju u
jednom od
zagrebačkih
galerijskih prostora

pokrovitelji:
Ministarstvo za
kulturu RH, Gradski
ured za kulturu,
Turistička zajednica
grada Zagreba

medijski pokrovitelj:
Radio 101

prostori:
Hrvatsko narodno
kazalište u Zagrebu,
Teatar &TD, ŽeKaeM.
KIC

gostovanje pomogli:
Francuski institut u
Zagrebu, British
Council Zagreb,
Austrijski kulturni
instituti Zagreb,
Velesposlanstvo
Kraljevine
Nizozemske,
Ministarstvo kulture -
Israel

Napomena:
organizator zadržava
pravo promjene
programa

KULTURNI RASPOREDI VIJEĆA EUROPE

Dubravka Vrgoč

Osnovano godine 1949. u glavnici atlaškog greda Strasbourg, po nekim izračunima geografskim središtu Europe, Vijeće Europe nastoji biti i ljudska prava i slobode, politički demokratske promjene, promicati kulturnu suradnju, boriti se protiv svih oblika izolacije te učvrstiti umjetnicima i njihov društvu Europi koje pripadaju jedinstvo u različitosti. U toj bi se multikulturalnoj Europi povećanje kulturne suradnje, nove vrjednosti i političke tradicije u cjelini koje bi u nekoj idealnoj projekciji optimalno u planiraju. Imperativ zajedništva na podržava kulturne identitete, reference prelazi iz povijesne subjektivne, na njemu unaprijed upriličiv prava Vijeća Europe radi mogućnosti upoznavanja, prepoznavanja i razumijevanja kao stalni društveni zahtjev u prikloni međugrdinske vremenosti. Program za kulturnu suradnju Vijeća Europe uvijek je sadržavao aktivnosti planirane da bi javnosti pružio novi ugled za umjetnička djela kop odnosa kulturna i umjetnička kultura u Europi i svijetu. **Vijeće na kulturnu suradnju** (COC) nastavlja je dati podršku i međugrdinske suradnje na svojoj kreativnoj i umjetničkoj misli, posebno kad te misli služi kao temelj susreta među kulturama, uključena je u Europskoj kulturnoj konvenciji. I dok je prijatelj raznolikosti u formaciji kulturne slike Europe pretrpio u znaku krize multikulturalne suradnje i namjeri u europskoj kulturni identitet te je palnja bila koncentrirana na ekonomska krize i sponzorstvo, kulturni razvoj napredna, obrazovanje kao sredstvo promicanja ljudskih prava i temeljnih sloboda, današnja etapa u razvoju kul-

turne suradnje nastavlja u planovima Vijeća Europe nastoji se etapom zajedničke akcije. Napose u području informacija i savjetovanja. Suradnja se ogleda u nastojanju preko "mjesta razmatranja" i "mreža" (network). Otkad je novijena Europska kulturna konvencija (koja je povelja 27. studenca 1993. potpisala Republika Hrvatska) te savazna kulturna fundacija i Vijeće za kulturnu suradnju u Strasbourgu se odnahuje olovu europske kulturne suradnje "koja treba voditi na najljepši mogućoj osnovi, u službi ciljeva kulturnog razvoja i u skladu s načelima slobode izražavanja, kulturne različitosti i prava pojedinca". Konvencija te suradnje nije ograničena na međuvladnu, već podržava kompleksniji odnos između različitih razina suradnje: međunarodne, međuregionalne i međugrdinske na javnoj i privatnoj. Uostalom, razvojni konvencije specijaliziranih ministara i rad Vijeća za kulturnu suradnju uvijek su naglašavali važnost uključivanja glavnih partnera kako bi suradnja bila potpuno uspješna: lokalnih i regionalnih vlasti, građanskog društva i njegove mreže udruza. U preporuci Odbora ministara državnih članica ustano se načela politike za pomoć umjetničkom stvaranju. Potpora obuhvaća i razvoj odobrenih umjetničkih oblika koji su pokazatelj kulturnog identiteta namije: osiguranje da razvoj planova te nacionalnih, regionalnih i lokalnih razvojnih programa potiče slobodu i načela stvaralaštva i nepodrijetivih umjetnika, stvaranje potrebnih uvjeta za različite vrste pomoći (mjesta za rad, stipendije, potpora teorijskom stvaralaštvu), kao i moguć izvori pomoći na način da oni pridonose jačanju slobode izražavanja; nastojanje da se poboljša društveni položaj umjetnika, posebno kad je riječ o prihodu i socijalnoj osigurnosti; poticanje suradnje među u svrhu osiguravanja politike za nova, posebno savremena djela; promicanje istraživanja i teorije; jačanje nastojanja da se uskladi i pojednostavi pravila o korištenju umjetničkih djela među državnima

članovima, potpora društvenoj slobodi kreativnih umjetnika; suradnja na svim razinama i posebno preko međunarodnih ustanova, mogućnost za kontakte, suradnje i istraživanja kao i prilika za zajedničke projekte u umjetnosti i literaturi, poticanje istraživanja vlastitih umjetničkih projekata; osiguranje pravdnog natriva odnosa na posredni i druge vrste javne uporabe djela kreativnih umjetnika... samo su neke od naglaskih preporuka koje bi trebale provoditi članice Vijeća Europe. Oao se pak u svim radu koncentriraju vrste svega na različit kulturne kulturne, moderne vrste, književnost, audiovizualne aktivnosti, izražavanje i dokumentaciju u kulturi, savjetovanje upravnih činovnika u kulturi te poticanje kulturnih identiteta, kreativnosti i umjetničkog izraza. U Europskoj kulturnoj konvenciji se potpuno pojavljuje povećana kazivanja. Vijeće za kulturnu suradnju pokrenulo je stvaranje mreže centara (nacionalni, kulturni i međugrdinski) na europskoj razini kao karika suradnje i suradnje u promicanju cjepitnosti europskog identiteta. Mreže su mreže poput "Euro-Europe-Hall" što povelja centar koji djeluje u brzinu industrijskim prostorima ili "Neshofers" surad europskih kazalica" (EEM) rad potrebne svoje aktivnosti. Umjetnost i nove tehnologije, Videoumjetnost, Povelja kulturna, Razvijanje, Informacije i odnosi i inovativni umjetnostima. Društvena stvaralaštvo za djeca i mlade. Povrati sponzorstvo, Racionalizacija centar za umjetnike. Veliki centar za različita namjene te Povelja i Povelja, naziv na rad potrebni tematskih mreža. Radi promicanja dijaloga među različitim kategorijama kreativnih umjetnika i jačanja suradnje između umjetnika i onih koji donose političke odluke utemeljena je 1993. godine interakcijska platforma **Europsko vijeće umjetnika**. Vijeće za kulturnu suradnju od 1987. godine radi u suradnji s Vijećem umjetnika i umjetničkom platformom za razmjene **Gulliver**. Od 1987. do 1991. izlazio je publikacija **Europski kulturni program** što je

Trtaz

bijela mlađ od najvažnijih kulturnih događaja koji su se običali ljeti u europskim zemljama. U sklopu programa kulturne razmjene Vijeće Europe proširilo je podršku nekim europskim događajima, od kojih su mnoge pokazale preveliku skupinu. Potpora na tako dobili europski razviti dječjih kazališta i kazališta za mlade puka kojih se osnovala trajna mreža CECILIO. Grupa za promicanje kazališta (CEC) i

Kazalište europske književnosti. Program Kulturni timovi Vijeća Europe (KCE) okuplja različite partnere i promoviše pilot projekte te koji mogu služiti kao modeli budućih akcija građanskih država i zajedničke suradnje i promicanja europskog identiteta. Dio tog programa koji se odnosi na scensku umjetnost naziva se **Les Transversales** i razlikuje se na nekoliko različitih (god/projekt) na. Iznake se godine u sklopu toga programa organiziraju sastanci u europskim kulturnim metropolama na kojima umjetnici, umjetnici kazališta, producenti, namjeravaju iskustva u specifičnoj temi nastojeći izvesti opsežnih perspektiva sagledati recenatne probleme suvremenog teatra.

Theatralne, osnovni nakon. Europskih zemata mladih organiziranih 1994. u Banskag pod pokroviteljstvom Glavnog savjeta Europe, dio je programa Les Transversales koji potpuno leži poticati kreativnost među mladima dolivljajunah teatar kao pjes u kojem se svi o zajedništva. On skuplja kazališta u Italijama, u društvenim centrima, profesionalne kazališne škole, amaterske teatre i mlade glumce profesionalce u Francuske, Portugala, Belgije, Nizozemske, Njemačke, Njemačke, Španjolske, Italije, Grčke. Tajkom četiri dana, iznake godine u atraktivnom mjesta Banskag, u teatar stacion 100 godina, kazališne skupine mladih prikazuju svoje predstave, razgovor o njima te zajednički u radionicama kreiraju projekt koji će poslije toga biti prikazan gledateljima. Jednaka tema ovogodišnjih zemata je **Sofokleova "Elektra"** i **Ovidijeva "Izotvornika kama"** te druge slike - starogrčka svadba i **Rossettičeva glazba**.

Stručnjaci Vijeća Europe za ovo, kao i ostala područja kulturne putuju po zemljama članicama, nastoje prepoznati prave vrijednosti, angažirati senatore i tečajove, potaknuti uspostavljanje sustav u specifičnim područjima umjetnosti i pomoći umjetnicima da se povežu s kazališnim skupinama ili pojedincima iz ostalih europskih zemalja. U Strasbourg danas potpis inisimativni centar koji radi naokone uje o aktualnim kazališnim događajima, a teatarima, amaterskim grupama i kazališnim školama. Projekt koji što je **Academy of Gestural Art** (ukoloni dio programa Les Transversales) nastoje promicati umjetnosti koje se odnose na tijelo, gesta i pokret te istražuju mogućnosti povizivanja glazbe, tjebe, scenografije, svetla, prostora... "Kazalište kazališne estetike poznaje su se u Europi posljednjih 40 godina. Naposljetku moderno prepoznati četiri relevantna točka: posebno promicanje dramskog pisma i njegove forme (od **Samuela Becketta** do **Bernarda Malre Kolenta**), različitost režiserskih pristupa i kreativnih prostora njihovih rukopisa (**Roger Planchon, Pizette Cheneau, Jerome Savary**...), ponovni interes za tjebe i pokret (moderna ples, novi oblici odnosa i uložnog teatar) te povećanje kulturnih kontakata između europskih zemalja. Sve to upućuje na potrebu predstavljanja umjetnosti u kojoj će pokret biti integralni dio, koja će poticati različite estetike i dodati između različitih kultura", nabi-jedno je u manifestu projekta u kojeg su uključena teatri iz Njemačke, Španjolske, Francuske, Italije, Velike Britanije, Nizozemske i Portugala. **Francuska Vijeća za kulturnu suradnju** iznake je za godinu 1997. francuske projekata iz područja kulture u Švedskoj i Istočnoj Europi od ove je godine ukupno. Time je se sve prošire potpisana jedina mogućnost pomoći Vijeća Europe u otkrivanju scenskih projekata. Proizvođač tek mogućnost prikupljanja informacija iz države.

EUROPEAN CULTURAL FOUNDATION /FONDATION EUROPÉENNE DE LA CULTURE



European Cultural Foundation osnovana je 1954. u Ženevi s ciljem promicanja kulturne suradnje među ljudima i institucijama na cijelom kontinentu, a sjedište joj je u Amsterdamu od 1960. "Kultura" se uvijek na odnos samo na europske odnose u umjetnosti i kulturi, nego obuhvaća i druge aspekte europskog društva, kao što su obrazovanje i mediji. Fondacija je samostalna neprofitna organizacija, a čine je predstavnici više od 20 europskih zemalja. Koozidura nad Europske mreže umjetničkih instituta i centara, te tako aktivno pridonosi stvaranju veza između privrednih i javnih tijela, a administrira i program stipendiranja odnosa francuske pomoći. Osim toga, Fondacija odlikuje tipične veze s velikim brojem organizacija iz Europe i svijeta. Takve su organizacije npr. Vijeće Europe, Komisija Europske zajednice, Europski parlament, UNESCO, fondacije i druge neprofitne organizacije. U okviru programa financijske pomoći, radi se potpora neprofitnim organizacijama za projekte koji se bave uspostavljanjem kulturne suradnje na europskoj razini. Osim stipendija koje dodjeljuje vlastitaj mreži, Fondacija daje

organizacija broj stipendija za jedinstvene projekte. Ti projekti moraju uključivati saradnju s barem tri evropske zemlje, a tema mora biti izobacna iz područja evropske kulture.

Pozivamo polju poslati projekat izumotane prirode i implikacija na za budućnost. Projekti se odabiru prema kvalitetu i važnosti za evropsku kulturnu diskusiju. Aktivnosti koje podržava program financiranja kreću se od simpozija, radionica, aktivnosti sredi, te dragih kulturnih manifestacija. Fondacija u pomaže sa podržava tako specijalizirane projekte s ograničenim brojem kumetika. Porcije i posebne stipendije koje se na mogu obavljati, a obaveštavaju odevanih dana projekta.

Motiv je posebno trebalo razjasniti 1995. godine u radu fondacije. Naime, ta je godina bila godina tranzicije pa je fondacija na temelju dugu tradicije reorganizirala svoj rad, kako uzurajati tako i prena vin. Ovegodina preizbiti, srednja i istočna Europa te Mediteran, podvignuti na istraživanja, isto kao i trenutni prioritet "Kulturna planiranja: politika i praksa". Pitanja kojima se fondacija osobito bavi jesu pitanja migracija i integracija. Najvažniji aspekt međunarodnih kulturnih pitanja, transnacionalni razvoj i interkulturalne informacije u kreditu za razumijevanje fondacije.

U okviru prioriteta u kulturnoj sradnji koji su dogovoreni između istočne i zapadne Europe, a isto tako i između središnje i istočne Europe od 1987.

Fondacija je imala ključnu ulogu u tom programu. Ti se programi tiču vrlo različitih društvenih grupa, čija je uloga važna u situacijama tranzicije te u procesu stvaranja kulturnog dijaloga. Te su djelatnosti projekti: East-West Placemaking Practice Project (EWPP), The Fund for Central and East European Book Projects (CEEFP) i APEX-changes koji omogućuje mladim umjetnicima srednje i istočne Europe stvarne počete u cilju priprema za upravljanje međunarodnim kooperativnim projektima.

Projekt Priority The

Mediteranean uključuje dva smjera istraživanja: one koji promoviraju kulturne odnose između zemalja koje obiluju Mediteran kako bi saveli osjetljivi priopadnosti toj regiji te one koji traže specifični razvoj kulturnih odnosa između Europe i istočnih i južnih obala Mediterana.

Projekt Priority Cultural Placemaking: Policies and Practices je još od 1982. godine u središtu brojnih aktivnosti fondacije. Ima su glavna aspekta ove široke teme: primarnog različitosti i potreba za stvaranjem novih uvjeta kako bi se razvio osjetljivi priopadnosti društva.

Iako su aktivnosti fondacije uglavnom usmjerene na primarnog kulturne različitosti u Europi, prave integracije u rale razumijevanje multikulturalno evropsko društvo ostaje glavna tema fondacije.

Fondacija ist porta godišnje izdaje svoje glasilo koje razli put predstavlja posebnu temu, primarnog Mediteran, srednja i istočna Europa, nadilaženje kulturnih granica i slična.

za detaljnije informacije obratite se:

European Cultural Foundation (ECF)

Joz van Geerikade 5
NL - 1075 RM, Amsterdam, The Netherlands

tel.: +31 20 676 02 22

faks: +31 20 675 22 31.

BROUHAHA
INTERNATIONAL

Brouhaha International je agencija koja se bavi međunarodnim razvojem umjetnosti i kulture s ciljem promoviranja kulturne različitosti putem umjetnosti, kako bi potaknula veći međunarodno razumijevanje za razvoj. Agencija je međunarodnog karaktera, a sjedište joj je u Managende-u u Velikoj Britaniji. Aktivnosti agencije stavljaju prirhat na nove podize i sadržaja

s istacnim i središnjim Europom te na rad i mladima.

Od 1990. Brouhaha International organizira festivale na kojima predstavlja novi i inovativni rad lokalnih grupa te grupa iz cijele Europe. Za vrijeme Međunarodnog festivala uličnog kazališta (International Street Theatre Festival) 1995. godine održane je 67 predstava u 23 otčudnja koja dolaze iz 15 zemalja. Melemo stoga reći da je naš agencije usnan u organizaciju kulturnih događanja, pružajući vrhunsko iskustvo i iznajmljivanje slične kazališne predstave. Organizacija uključuje i međunarodni umjetnički aspekt.

Osim toga, Brouhaha International razvija je bazu podataka koja sadrži informacije o evropskoj dramskoj umjetnosti (International European Performing Arts Database). Ta baza vrlo je značajna jer omogućuje umjetnicima, izvođačima, sponsorima i organizacijama-naručiocima međusobnu sradnju, a putem te baze vrlo je lako dohiti podatke o istima. Baza je smisljena kako bi pomogla izvođačima u traženju posla, a sudi i kao sredstvo za povezivanje umjetnika i organizacija koje odgovaraju njihovim potrebama.

U agenciji se uvijek mogu dohiti detaljne informacije o umjetnicima, izvođačima, sponsorima te obrazovnim institucijama koje djeluju u Velikoj Britaniji i Europi. Male se stručni sarjeti o organizaciji i managementu internim izvršavajima te naručivaju izvođača: dobrovoljni volonteri; pristupu World Wide Web-u te njegovoj djelatnosti upravlja. Zainteresirani se mogu pridružiti agenciji bilo kao umjetnici bilo kao članovi publike.

za detaljnije informacije zvežite se obratiti:

Brouhaha International Graphic House
107 Duke Street
Liverpool L1 4JE, United Kingdom
tel.: +44 151 709 3334
faks: +44 151 709 4094
e-mail: brouhaha@cityscape.co.uk

ZPA - ZKM - Lanonima Imperial

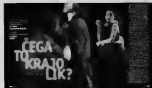
J. C. García: IDENTIFYING A LANDSCAPE

+

Theatre Exit

N. Lušetić: DESIRE

IDENTIFICATION AND TRANSCRIPTION OF LANDSCAPE



A while ago, one colleague, a foreigner, asked me what it is like to live in a "trouble area" (this term could be translated in Croatian also in the sense of "problematic area", but this context would be more appropriate for someone who lives outside that area and who is primarily concerned about the problem, since he does not have to share his living space with troubles) and how much are these circumstances (troubles) present in my everyday life. It was easy to talk with him about this - he meant Zagreb, Croatia, these areas here...and? Later when I thought about his question, I tried to determine in my mind what space exactly would that be. I have imagined it, I suppose, as a space which I share with other people and things that affect me in such a way that some of their action and the relationships I form with them impress me as bad, as trouble. This is applicable to everyday encounters, to everyday collisions with that what seems bad in relation to something else which is good. The trouble area, then, defines the spatial quality of things which cause someone to

experience something bad, in relation to something else that was better. Short and clear: the troubles belonged to the space of the war.

Knowing that my colleague was enquiring about the troubles brought on by the war, I have tried to list - not those things which are bad, and caused by the war, but those things which are good, in relation to which the bad things are just what they are. And there the picture starts to fall apart. If I start from any good, it turns out that it was bad for some other good before that. And those same good things were quickly turning (maybe here, in these geographic regions, quicker than elsewhere) into bad things. It didn't take me long to comprehend that a simple cause-effect construction, with which one should be able to explain any trouble, is taking me nowhere, because none of these explanations suffice to give an insight not even into the area of my own trouble, and certainly not into some common trouble area. This area, then, seems more clear if we

look at it from the outside, than if we look at it from within, because looked from the outside it does not cause the change of state of the one who is thinking about it, but affects him only inasmuch as he tries to create an idea of the whole.

Dismembered into details of our individual lives, fates, tragedies, deaths, butcherings, victories, losses and ideas, the same space has become incomprehensible and any attempt to see it clearly turns into a pure cartography. Landscape has disappeared from the field of vision. Now and then, we may feel nostalgia for what we once had about this space (country), wishing that it might be like this or like that. Stories about our troubles are stories about individual wishes and disappointments. And the victims of our wishes are hidden under cartography. Deeply enough to be invisible. Along with some other wishes of some other people before us, they have turned into their opposites imposed by the logic of power.

If I try to see things in a cartographic way, then much of it becomes clearer. Even the wild chaos of bad and good becomes tamed, because it gets written on the map. Good and Evil. Paradoxically, the undetailed map, changing map, picture representing space, reducing the essential to show the "essential", looks more convincing, more clear than the landscape, the real space wherein exists everything that's essential. My above mentioned colleague was probably following attentively the news on television, reports from the Balkans, and has "got a full insight in what is going on here". That insight is more detailed than even the logic of cartography. The logic of cartography is brutal in idea, it destroys the details and the story for the sake of the whole. The logic of the media is brutal in detail. Its immediate, hyperrealistic convincing evidence gives an impression of knowledge, it tells the stories and says nothing about the landscape. A mediated landscape is simulated and far from its

enquilsn

fundamental reality. It's a landscape written in numbers, represented by quantity of annihilation. It becomes cartography with a scale 1:1. It's correctness is emphasized by the definite linking together of large number of subjects and the small space (Sintreica) or small number of subjects and long duration (Sangeve). These quantities make the individuality abstract and therefore, every discovery of the subjectivity surprise us, because it is not only the matter of argument, but also of emanation.

IDENTIFICATION

"Every landscape is a state of mind"

Aniel

Identification of landscape is cartography of a subject. Landscape is a subjective category. Identification of landscapes is not ensuing from a comparison with the map of the world or its copying. It comes from - to use a Stengers term - the evocation of landscape, from the feeling of being the part of the nature as a whole, both, in body and soul. Here the body is not that "external body" which makes its presence apparent within a landscape, existing parallelly with other bodies belonging to that landscape. Here we talk about the internal body, body that's closely connected with the mind and without which the mind is nothing. That body is the actual focus of the landscape.

One cannot evoke a landscape by telling a story. The story of a landscape does not belong to the person who is identifying it - in the case of the performance "Identification of Landscapes", to the Juan Carlos Garcia. Instead of the story, Garcia is offering us the whole, the whole which contains a selected collection of the essential, subjectively essential, and that what is not to be found in the mere enumeration, but in the depths of comprehension. The world is again splitting along its deep layers: it is manifold, multi-lingual, multidimensional, synco-

poised, it is breaking through the skin... In order to gather the world into a situation, Garcia is repeating it in miniature models, in diminishing bodies. Thus the landscape, too, is being reduced to detail, which cannot be represented by any kind of map. The map of the subject cannot be parlayed, because it is only a part of the general extension.

To describe the subject incompletely, to withhold something about it, means to present it to the other. Its completeness would no longer be the matter of difference, but the matter of simulation. A perfectly described subject would be a new reality and the landscape would become a punting. Therefore, to identify a landscape does not mean to describe it, because the process of identification is not the process of punting. Landscape identification is a poetic experience, an experience of the state of mind and the sub-consciousness.

Like the poetry, the dance, too, is dependent on repetition. Its role is not only to remind us of the past motion and to provide the continuity of the motion. The purpose of repetition is to gather the scattered material. Its role is to present to the eye a certain whole, to set the rhythm of perception and, what is maybe the most important, to remind the eye that its task is to observe the presented, and not to indulge only in self-observation. To observe is to perceive oneself in the relation to the landscape. The repetition of a landscape or its matrices is turning us back to the relations which we have lost, because they have become scattered in the space.

The last scene of the "Identification of Landscapes": performers are leaving the stage and they are being substituted by bricks, the same bricks which we used in building "walls of the missing". Here again, Garcia is doing a simple interterritorialization. The bricks are not part of the wall, they are not an obstruction between "us" and "them", between indigenas and foreign. The bricks are no longer support-

ing the idea of prohibition and warning. They become a link, because they do not make up a wall. The collective act of repetition has been transferred into the static representation of absent relational particulars. In itself, the brick has split the double role of (between - defence and danger, connecting and warning off. This difference in a brick is that difference which seems essential and becomes representative.

DESIRE

"We do not strive, or want, or wish, or desire, or long for something because we judge it to be good; just the opposite, we judge that something is good, because we are striving to achieve it, because we want it, long for it and desire it."

Spienza

There are, however, landscapes which become consciousness. There are complexes of miniatures, models, refutations, which try to convince us that we know more than what there really is to know. (This is often the consciousness of those who have access to the information. The full weight of such consciousness is quite precisely defined by the term "well informed".) We were often leaving our "trouble area" with this illusion, pretending that we know what's happening outside of our landscape and that, on top of that, we have the experience of all that we were perceiving within our landscape. This is a two-way illusion. This is the illusion of those who are coming to us through the media and of us who are collecting through the same channels our information about "normal life". All of us "knew" all the time what was happening in the contemporary theatrical production in the world, what performances are most talked or written about, who directed them, we "knew" the dates and locations of the festivals. All these outside of our landscape "knew" who is slaughtering whom and why. Nonetheless, they symbolized with all that we needed the sympathy.

Desire for knowledge, for normality, turned into a simulation. Simulation has penetrated every part of our everyday life. Our soldiers looked like soldiers in the movies, our reporters behaved just like American reporters, our democracy was compared to this or that, according to the occasion. Our education and skills, our way of expressing our ideas became just like theirs (anybody's, just not Serbian). Our language suddenly became insufficiently usable. It became an obstruction. Not because of some inferiority complex, but due to our desire to blend into another, less burdensome landscape. And the need for repetition without difference. We were afraid to knock on the door and not be recognized. After all, very few of those who are opening the door do not secretly wish not to find a stranger standing at their doorstep. And if the stranger behind the door can be recognized, then it can be only an official, in the uniform. Repeating its task.

The question is, why do we judge this landscape, which although real, is the result of simulation, as good, and the other, our landscape of the trouble zone, we judge to be less good or bad? Why do we long for that other landscape? Because our consciousness about it is such that we judge it to be good. In order to determine our position in relation to the things around us, we have to imagine ourselves as part of their whole, a whole greater than ours. Our consciousness is made up of insufficient and distorted knowledge about that transition, or - as Deleuze would say - our consciousness is only transitive, a mixed-up information about our transition from one whole into another. Or to quote Nietzsche: "Consciousness usually only appears when a whole wants to subordinate itself to superior whole. It is primarily the consciousness of this superior whole, of reality external to the ego. Consciousness is born in relation to a being of which we could be a function; it's the means by which we incorporate into that being." That question is the

question of transition

IDENTIFICATION OF DESIRE

Here we can also find the simple answers. Far more difficult is to talk about the mechanisms of the performance "Identification of Landscape", because there is no distance in it, no idea about the idea, no feeling of inferiority. (Save the need for additional ideation of lyricism by forcible addition of spoken poetry that needlessly multiplies metaphors and models, thus separating them from the fundamental whole). In the play "Desire", the mechanisms are totally transparent, both representative and performing. The self-consciousness as an consciousness of performance as an consciousness of... leads to the conclusion that the dangerous feeling of inferiority is dominating the mainstream of our theatrical way of thinking. That feeling does not appear only to the theatrical context, it comes from the opinion that our ideas are inadequate, because they threaten us. Because it seems that the worse troubles befall us when we turn around to face ourselves.

Goran Srejge Pristot is a dramatist and editor-in-chief of "Trstje" magazine.

english

R. Carver/B. Males

THE BEDROOM WINDOWS

THEATRE &TD

Tomislav Zajec



Imagine a situation like this: a married couple, your neighbors, invited you to visit them in their apartment late one evening and when you arrive, you find them ready for bed...she is in a sheer nightgown and he is in his pajamas. What happened? Did they forget that you were supposed to come? Hmm... this is quite embarrassing. But they don't pay any attention to you, they simply let you into their bedroom and continue with the dialogue that you must have interrupted. How what? In the beginning it may seem like a lot of fun - this is much more than you could ever hope to discover through those binoculars you keep in your closet and through which you are occasionally watching (mostly closed!) windows of neighboring apartments.

However, that initial embarrassment is gradually returning and becoming almost unbearable when you realize that these two, totally

ignoring your presence (unless circular movements), keep talking about some very intimate and yet superficial and, at least to you, totally nonsensical things, which are, by the way, the same things you and your spouse are talking about - perhaps in different order - during the sleepless nights. Even that initial spur of voyeurism (hey, they are laying it all out, are they off their rocker?) must die out when you realize that you yourself have been saying these same sentences only a few hours ago. Or that you will be saying them a couple of hours later.

This is the first impression we get while watching the couple on the stage, confined in a tight space of the little bedroom, in the new ETC production of the play written by Branko Males and Milan Zivković, who is also the director.

The two people on stage are almost imprisoned between the sheets, in the close atmosphere of

cigarette smoke, intimate faces and endless dialogues. And of course, surrounded on three sides by windows, those windows, which on one hand are disconcerting and on the other hand, offer us an open view of the night moves of husband and wife. The motions and lethargic absence of motions. The void and the unsaid, with the accent on the latter, which certainly has more weight.

Just such, crafty and precise recording of the dull, nonsensical everyday life and later transposition of this material into a minimalist fiction represents the basic starting point of Raymond Carver's writing, used as the textual basis of this play.

This is the sort of writing that does not choose big events or great personalities for its subject, but quietly records tiny, almost unnoticeable movements during one single moment in one single life and then presents them through the disciplined, restrained, but totally malefic dialogues, and, what is more important, through the space of the unsaid.

On the other hand, the authors of the play *Bedroom Windows*, taking the situations from three Carver's short stories, which concentrate on the normal, everyday relationship between a man and a woman in the specific space of their bedroom (*Scotch, Whoever Was Living Over And Student's Wife*), minutely follow that what is said or not said in Carver's text, trying in this way to reconstitute in the contemporary theatre the essentiality of the expression, and in the case of this American writer, also of that which exists in the fragile space of silence between the lines of the dialogue.

So, to condense the meaning of the literary text into the white space between the lines and between, to condense the space of acting or the theatre itself between two sheets in a conubial bed, is the basic proposition from which they start. Carver, on one side, and the authors of *Windows*, on the other. And all is based on the word. On words

second of any tactics or superficial drama, drastically based to the very silence, which clearly expresses its implications. However, it is very difficult, if not even impossible, to tell what are the spouses really talking about, lying there, charmed to their bed. They are simply exchanging images that are elementary floating before their eyes, relating broken bits of memories, repeating by reflex their conventional customary phrases, then they become silent and thereupon break up the silence with some very intimate, private confessions, which for us, sitting in the audience, remain mostly incomprehensible. On the other hand, however, this is not very important, because their banalities are meant to achieve something else - to make us aware that in our own lives we also use some very similar phrases. And there our slightly depressive feeling grows into a feeling of discomfort: who likes to see oneself exposed on the stage? Details, seemingly of no importance, as also their order or absence of order, make the layers of everybody's life and this is the principle followed by the authors in their dramatization of Carver's stories. Their dramatization thus remains completely within the sphere of everyday trifles, small, unimportant details which even to us may seem important or crucial just for a few moments and then they are forgotten, lost without a trace.

However, playing with Carver's text, the authors have been somewhat inconsistent in their dramatization, polarizing a little too sharply vulgarities and colloquialisms in one part of the dialogues and the pure literary phrases used in quieter scenes in which the focus is on memories or reveries. It is possible to detect in this an intent to distinguish the scenes with stronger dramatic tension from more lyrical episodes, but it is hard to accept as realistic and possible such sudden change of the character of speech.

On the other hand, the scenery - a bedroom with the dominant bed which enables us to feel immediately the atmosphere between the

two sheets - follows simply and therefore, consistently Carver's minimalism. The tight space, "walled in" on three sides by the audience, confines the acting area to 2x2, and still opens it up transparently and manages to bring out the underlying meaning of the play. I'd say, an extraordinarily constructive claustrophobic atmosphere.

And this is the moment when we should return to the windows and the reason why they seem so disconcerting. Namely, at first they create an impression of forbidden pleasure of spying - what can be found in the darkness behind a half-closed window? If we peer a little further into the room, during the play, this feeling of pleasure will soon be gone. In fact, sitting in the audience, we will not feel like someone hidden in the closet, peering through the keyhole, but rather like someone literally pushed into the room, right to the edge of the bed. The audience is simply whether they like it or not, sitting inside the room, hoping all the time that they will not have to intervene and that somebody else will not some day participate in this same way in their incoherent night conversations.

On the other side, windows always suggest breadth, openness, a view. This performance, however, brings a wondrous shrinking of theatrical space onto the white square, where the reality and the image of this reality are being constantly mixed, until after a while it becomes impossible to properly distinguish the one from the other. This is exactly the reason why, in my opinion, it was necessary to rely more on the theatre. To widen the space, to give a more universal foundation to what is happening on the stage, because at one point, the dense intricacy of Windows suddenly threatens to squash the play with its condensed restraint. In this sense, the skilful play with sound and pictures provided some of the necessary widening. Projection of photographs as halted motions above the bed gave a certain cinematographic effect, but the play with sound was certainly more

intriguing. Sound, either in sound of speech or natural sound represents the first, intimate theatrical circle of which I was talking. Apart from that, the use of amplified sounds of motions and recorded dialogue gives the necessary breadth and neutralizes the last balance. It is very important to mention the question of rhythm and the maintaining of rhythm in the situation when the expression is reduced to the minimum, in the dense atmosphere which insists on physical stillness, even when it comes from an internal explosion which always has to remain within the limits of silence. Because of all that, this play demanded a great amount of performing skill from the duo Barbara Noja - Ota'én Kuehn, who both understood Carver very well, as also the demanding tasks imposed by his texts, so that they generally succeeded in staying within the space of restrained expression and did not fall into the trap of literal interpretation.

All above mentioned elements offer us a sufficiently intriguing 70-minute journey into the intimacy of a man and a woman, into a space wherein that what is said becomes instantly unimportant and that what remains unsaid becomes essential. And this, the unsaid, is exactly that on what we shall later build our own construction of the essential, so that the stage performance will have its metaphorical recapitulation which can continue obsessively until we decide to ask for the expert help.

In other words, if we peer hard enough through the offered Windows, the faces returning our gaze from within will be our own. The bed that the authors have offered us is unfortunately wide enough for all our fears, desires, doubts, stigmaties, banalities and silences. And this fact will again, undoubtedly, influence our mood after the end of the performance, but for this we should not blame *The Bedroom Windows*.

Tomislav Žigec is a student of Dramaturgy at the Academy of Drama Art in Zagreb.

English

BUCKET

Ivica Buljan



Writing about Rene Medvešek one should start with his activity as director cum storyteller. One should try to explain his phenomenon: director's disaffection with the "theatre" (in fact, we don't have this kind of theatre in Croatia), or as an expression of contempt for the institutions, in other words, by none of the involved elements which serve as the basis for construction of a current myth about **independent productions**. Medvešek is not an unsuccessful actor or unemployed manager. His theatre comes from a **monumental insufficiency** (Derrida's **monomanque**), from the internal tension of the artist and not from performer's frustration. The roles, of which other actors are dreaming, Medvešek has already played or achieved to play.

On subjects he is dealing with in his performances tell us much about the competence of his theatre: biology (for children), story and love in various codes of importance appear in all three plays: "Frodo-bag", "Gremby and Wam", "Bucket". They are even more convincing if they are arranged in an order opposite to the one mentioned above. Ecology is a personal feeling of responsibility for the globe, but at the same time it contradicts the style of his performances. His aversion toward technology and the preference for second-hand materials and objects are

not the result of necessity, but the gesture of choice. The stories he tells the children in his plays, made on the basis of a well-known text or some "self-derived" story, are easily understandable both in their immediate meaning and as a metaphor. Love as a motive is intertwined with the first two subjects. Slightly general and consciously sexual, love can be, in some of the best moments in his plays, cruel and destructive almost in a **Gothicque** manner.

Medvešek's thinking procedure is a certain **bricolage**. Bricolage is the term for the kind of amateur work. In improvised technique, in special circumstances and with adapted materials. Bricolage is an expression of a joyful art and pleasure, a concept which in the early 90's was called **noble distillation**. Its leading representatives are Joseph Nagy and the Norwegian group Raa-truppen, a Pausanian theatrical philosopher on one side, and Scandinavian hedonists on the other. Medvešek's theatre is somewhere in the middle. The photographed story built by Nagy. Although the performers are not using stage vocabulary in any of the shows, body is the central medium of storytelling. The performing technique is a mixture of puzzle mime, pantomime and film acting (especially in the comical and sentimental scenes).

Another link with Nagy is a certain old-fashioned quality (birth, Medvešek and Nagy, are not very fond of the present-day world and prefer to return to the beginning of the century), while the expectation of performing perfection is turned into an advantage, similar to the performances of the Norwegian. Further noticeable relation with Norwegian group is the subtextual, but there is an essential difference between radical investigation orientation of Raa-truppen and Medvešek's firm predisposition toward a repertoire for children, which resembles the interpretation of his performances into writing tales, instead of critical reviews.

The actors reduce their characters to types, thus giving them a general meaning. Gremby is an old bachelor professor who is losing a touch with reality. Wam is **technician** (as he was freely misquoted in the advertisement for this play on Radio 101), the savvy leader with perfect sense for action. All tramps in the play are extremely typified, often reduced to basic functions (mam, dad, "Snow White", gentle little boy, Amazonian woman, "arabic, con man..."). The characters in Medvešek's plays are children, old people, tramps and animals. In other words, all the unprotected heroes of Deleuze. In that case, then author could be interpreted as a healer of the world and of himself. "Bucket" reminds us of a dream of a feverish child. In front of child's eyes rolls a fantastic movie composed of pictures from the imaginary and real life. It would be possible to determine the exact moments which generate directing and acting impulses. Who knows the action of ZOR, knows that every one of them is playing his own, particular role. This is the reason why there is so much joy in their acting, but also some economy, some superfluous profile. The beginning reminds us thematically of the framework of the ZEN's production of "Jungle Book". The scenery represents the place at the edge of the town (Yugoslav-beag), where the tramps are living. They build an improvised stage and play the object theatre. The performers introduce themselves with characteristic sounds and motions. Parallelly with this **theatre within**

theatre unfolds the prearranged story about the Snow White, who is saved from death by checking on the apple-bite by the shrewed leader and the bucket. The bucket will also save her from thirst. Solitarily at saving her life will resemble even the worst of enemies. When the garbage men come in the morning the little group will fly away on some Leonardo's flying machine: up into the sky, like El.

To Medvešek, the production of his plays is the production of health. Deleuze's teacher Spinoza calls this a **little health**. It comes from everything that the author has seen, heard and experienced in his relationship with people and objects. Just like a sick child, Medvešek's **little health** lives in the place once inhabited by catharsis. "Gremby and Wam" was thus an instructive play for children with a metaphor about the vegetal, old man who is (re)juvenated through the young leader. Therefore the general joy over the happy ending.

In "Bucket", as in other Medvešek's plays, the happy-end functions as a release, it's therapeutic. The tramps preparing the obscene performance on the rubbish heap represent the artistic standpoint and also the ethical attitude of the director who is totally devoted to the moment, a trifle, to the small and helpless.

Ivica Buljan is a dramatist and theatrical critic from Zagreb. He is one of the authors of "Krekeke".

Premised in the last year's *Ensemble*, in the French Pavilion, the production of "Phaedra", directed by Ivica Buljan, was invited by Festival Summer Festival in Naples, where it was played in the open-air theatre in the Abruzzo of the Regional Archives. Last fall it was performed in a renewed version in the Theatre d'Art and this version was presented at the International Festival Madrid Sur in Spain. On January, *Phaedra* played in Carlsberg dom in Lyngby, in June it will be performed at XI Caracas Festival in Venezuela, in the beginning of July at the Festival Skopje Summer in Macedonia and in November at the Festival in Salamina, Greece, the current cultural capital of Europe.

PERFECT LOVERS

Zlatko Wurzberg



If we did not live through or experience the things we read about in a book, than we might just as well not read it. In books and generally, in the works of art, we always look for the impressions which we have experienced ourselves or for which we wonder that some day we might experience something like that. Especially in these works of art which appeal to our mind because they represent various forms of experience. In which we still have not determined the clear line where the life turns into art: there where, before we are able to admire the beauty, we see the blinding flash of passion or feel it like a slap, right across our mouth, because we recognize ourselves in it. Not that we don't know what is the matter - permeable as we are for the events, just as far the music, which overpowers us because emotion is quicker than the thought. Nothing else, no literary text, or painting, or theatre, has such power, those works of art leaves us more free, they keep us at the distance. Anyway, we shall (too) soon collect ourselves again and realize: "This is not real life, this is only the work of art", and already, on our way out of the theatre auditorium, emotion that we felt will turn into a cognitive experience. The dizzying seduction of such works of art can be explained by our tendency to experience them as initiations. In them we find the magic keys with which we can

detect and open in ourselves those places which we would never know how to unlock without them.

If by following such aesthetic directions the viewer has succeeded in locating the roots of the personal expression caused by the work of art, then he has also felt its ethical function that has replaced the old catharsis. Creative procedure used to construct the performance of "Phaedra" is in no way less subversive, although the director has used traditional, classical aesthetic ways. By involving her own discourse in the historical forms, Inca Bujan has made them less transparent, less lofty: the subversion of tradition is in the very gesture of its appropriation.

Phaedra and Hippolytus are two heroic figures from Greek tragedies who are, perhaps, closest to us today. The great story happened one generation before then, they are its offspring, the Second Risk. The mythic episode of medusa gaze is Medea. Phaedra is her complement. Almost an Iberian or Stendbergian character. Phaedra is a femina of rejected desire. She represents an Epicurean and psychoanalytical plot, unfulfilled desire produces an internally corroding illness. Anxiety, defined as aimlessly floating sexual blinks, turns against itself and spreads the poison. Phaedra is a tragedy

because the final explanation is physiological and not psychological. The stage is set for the conflict of psychological powers, but the Nurse will explain, as in a psychoanalysis, that there is no personal conflict between that what we see long for and that what one wants. The horses of desire will throw out of the saddle every rider, regardless of how strongly he wishes not to hear their neighing. Phaedra could have been staged in two ways; with many gestures: as an operatic cry or watching helplessly her own passion, unable to restrain it or change it. For the second choice, presented in this performance, the artistic and biographical justification can be found in Jean Racine and Marina Cvetaeva. It is possible to endure the agony of dying love.

Aleksandar Salakov. With a little effort we could find everything about this relationship, in the last detail. This is the task for an erudite. To balcanists about still warm bed sheets. While we watch the performance, we can experience that better feeling that accompany the process of opening of eyes before our own life. While we are trying to find the desire that we've lost, we want to be in contact with somebody, we want love, friendship, but one must not forget that the mouth that's kissing is the same mouth that bites and tears. Phaedra adopts that lower presumption which reduces to egotism all noble feelings that we firmly hold onto and exposes the selfish foundation of sincerity, friendship, love. If it's a gas d'amour, if it's a gas d'amour - that's another reasonable contemporary answer in the same psychosexual sphere.

english

THE LAST TERRITORY

Bojana Kunst



Couple of years ago, at the sculptural biennial in Australia, the guru of contemporary performance-art, Stelarc, presented his sculpture named *Stomach Piece*. He slowly lowered the micro-camera through his mouth and esophagus and it transmitted the precise picture of the content and the surface of his pulsating esophagus onto the big screen. Camera traveled through his body, lighting up the landscape of his stomach; it turned his body inside out. The picture that we saw on the screen was reflection of the view of the miniature sculptural structure, as Stelarc called his micro-camera. The inside of his body offered itself to the artwork which transmitted the picture of the internal spaces of his body with a help of video technology. So, there are no secrets left any more. However, the secrets were actually unveiled long before that.

In the period of Enlightenment the public shows of autopsies have been abnormally popular and fascinating. The precise procedure of dissection of the body and its structure stimulated also the fantasy of the artists, so that paintings showing scenes from autopsy rooms became a veritable aesthetic stereotype of that period. Moreover, the liberal exposure of the body represented one of the most important scientific technologies and metaphors that sig-

nified characteristic desire of the Enlightenment period to uncover the hidden, to see that what cannot be seen (the same desire led to the invention of microscope in that period), in other words, to reach the very end, the place where we can never be, which we can never reach. That fundamental desire which forms the technology of the Enlightenment's logos, marks in a quite significant measure also the contemporary impetus toward learning and knowledge and remains still today the main incentive in development of high technologies. Therefore, it is certainly not a mere coincidence that the Enlightenment, with its technological discoveries (autopsy, anatomy, optics, microscope), influences the contemporary scientific techniques and - through a contact - also contemporary artistic techniques, so that we could regard the period of Enlightenment as a forerunner of contemporary artificial environments, animated automata and visualization devices. Thus we can say that in the period of Enlightenment we had for the first time gained an access to the information - through the methodical autopsy procedure.

The same procedure of dissection, however, continued gradually passing through various stages, so that today dissectionary information becomes also the aesthetic

information: made of a human stomach can now function as an aesthetic picture because it reflects a different aspect of physicality, a different or another reality, different grooves and lines offering at the same time a specific aesthetic pleasure, which would be enough to call the pleasure of information, the pleasure of a distanced presence.

Dissectionary (autopsy) information is an aesthetic information also because it establishes, in techniques of high technology the specific status of the human body - which is the body beyond the difference, the distanced body, the last territory of the past here and now, the body which we can cut by means of high technology without fear that we might hurt it; we can subject it to the continuous destruction without being forced to do it manually or in close contact, we can throw it into the endless space of interwoven network of the Internet into the network of dispersed fluid identities. "Heartless, tongueless, toothless, butterflyless, aimless, itself just an ephemeral play of generation, the body is just the body, devoid of any need for organs" (Herman Blass). We can cut it or fall in love with its depths at a distance.

In the 20th century the establishing of this distance from the body begins with avantgarde movements at the beginning of the century, first with radical tendency toward a disciplined, uniformed and complete body of the automation or a visual structure, and later with happenings and performances during the 60's and 70's, when the body of ecstasy (which is also some other body) was put on the stage and at the same time concretely revealed (SN performances of Gina Pane, Chris Burden, Orlan etc.). Although it may seem that in these bodily performances the body becomes most concrete: in fact, these performances establish the greatest distance, the body becomes nothing else but the object, an object that we - licensed by technology - can invade, cut or talk of it (of our own body) as of body/metatotal.

(this is, for instance, characteristic for Stelarc's emphasized distance). The body is no longer the house of the Self, it is simply a live form, material, something that could be even more intensively transformed with a help of modern technologies, so that we can proceed beyond its mere physicality. The doppelgänger fantasy, which will become reality once we have fully developed the technology of virtual reality, additionally confirms that the body will soon be able to function in another reality, i.e. it will finally feel at home within the information matrix, which, of course, brings with it different physical laws. Well then, but what is happening with our own physical body, that which we carry around with us every day, that through which we rest, which feels the touchache - and what about the aesthetic strategies, which have at their disposal the procedures of high technology, how they react to such image of the body?

We could say that there are less and less secrets about the body or that those few remaining ones are becoming increasingly dry [by this I don't mean the current ethical debate provoked by the latest successes of genetics technology]. The body has become obsolete (Stelarc) or invalid (Virilio). In order to be able to tele-communicate - like any other information - or to be transported by tele-kinetic, the body needs a great number of helping devices and still remains more similar to the body of an insect. Movements, or order of movements, have become superfluous, even the voice is no longer sufficiently effective: the latest technology shows that our body is slowly transforming into a lower code, which we shall soon be able to read by scanner. So, in order to be able to act globally, to act at a distance, we are gradually equipping ourselves with devices which "totally cripple our mobility." ("Everything is happening in such a way that there is no need to move or to go somewhere." (Paul Virilio). And because the movement has ceased to be effective, because it ceased to be dependable, because its function

has been reduced to a minimum, we can observe the gradual establishing of distrust toward its modes also within the contemporary artistic genres. In a number of performances it is already possible to start by computer a pre-programmed movement or choreographic connections, like for instance, in Stelarc's performance piece *Discrete Body* in which his body moves according to commands of our "mouse" and performs the preprogrammed choreographic sequence, regardless of physical laws of space (we can start him into motion from another part of the world). The current stage in technological development makes the invisibility of the body even more viable, since in spite of its many fascinating possibilities, the modern technology is still unable to produce effectively moving pictures, so that it seems as if the pictures on the network are, in fact, reflecting our own invisibility in front of the monitor. The situation is rather paradoxical, wandering through the network gives us a feeling of motion (surfing), although we are constantly surrounded by immobile or very awkwardly moving pictures (moving in their "frozen" state) and although we ourselves are totally invisible. This feeling of motion comes from another network mode, namely, from the mode of dissociation, which I shall mention again in the concluding part of this text.

Further, the body is no longer the basic total structure model, which through the history formed the actual basis of the ideal, both, in science and in art. The biggest conglomeration of knowledge and information today, the Internet, is too complex and marked by an endless multilevel discursive structure to have the structure of the body as its primary architectural support - as it was the case with the biggest compendium of knowledge in the Enlightenment period D'Alembert's *Encyclopédie* (1751-1780). The Internet structure reminds us more of another encyclopedic attempt of that period, namely, the *Encyclopédie of Artiles*, compiled by Pierre Bayle (1647-1706), which was a local

testament of encyclopedic ideal and contained, in fact, a certain democratic impulse which will later become an important element of Internet. Namely, the main principle of Bayle's encyclopædia was complete renouncement of any determining principles. This allowed the inclusion of literally every accidental mistake, of literally every coincidence

Since for quite a long time already the body is devoid of any imprint, a beautiful body exists as marketable goods with its market value and its place in the hierarchy. That's, of course, the proprietary area for some of contemporary network projects and performances, structured as continuous revealing of the obscure beneath the surface of a beautiful body. The obscure is expressed in the endless plastic surgery which the foremost performance-artist Orlan is conducting on her face in Paris, the obscure relationships between ideal bodies are being revealed in the Internet project *Boches Incorporated*, which allows the virtue of the project to construct their own body, which later act through proportions and relations of the preprogrammed corporation. On one side we have criticisms of the genetic idea of this corporation, and on the other side, the exhibition of virtual bodies that can be wiped out with one move of the hand, should they break the rules or if we wish to have a new body.

So, the body itself, in the contact with high technologies, has a certain status of the last territory, present also as the territory of the distance, the territory of the pure here and now, never comprehensible as a whole, always just through the perspective of its deconstruction. That's a space of disavowal, where the body is not presented, it only functions as pure material, without any repetition. That last territory is very similar to Artaud's concept of "body without organs", the body of pure presence, which has totally marked Artaud's life and his theatre theory. It is interesting, namely, that his theory influences today's technological artists and

english

TheaterDiscourse, who in several places mention Artaud in "the man who already fifty years ago heard the dissonant voices of Internet" ("Information about the Project: Artaud or Rhizome Net"). Among the examples of that influence is also the installation dedicated to Artaud. The information about this installation was recently circulated on one e-mail list (Rhizome Net). Installation lasted one month and was composed as a conglomeration of performance art, telecommunication and video observations, while its composition was constructed by interactive induction, so that through electronically induced interferences and shifts the network of Artaud's neurons was drawn out, with intention to make out the outline of his physical and ephemeral body. Artaud himself had a similar intention in one of his last performances in the famous theatre Vieux Colombier, about one year before his death, when all his friends and fans have gathered, along with other people curious to see the real performance of the theatre of cruelty.

Artaud has seriously prepared for that, so called, literary scene and has staged the agony of a man dying of bubonic plague; a man under torture, he accompanied his performance with shouts and delirious cries, acting out his own death and crucifixion. Thus, one of the last Artaud's appearances was dedicated to the act of coming face to face with his own fantasy of disarticulated, dissected body, body as the point of shifting, separation and constant fertility which is the pure presence and body without organs.

So, the old utopian wish to work without a body, fatally married Artaud and his personal tragedy. He could not know, however, that in somewhat over half a century this utopian wish will become something quite normal. For him, this wish was connected with the fundamental existential experience, with problems linking body to existence and the weight of difference which its substance cannot bear. For the aesthetic strategies of high technologies

this wish is the question of technique and searching for a new methodologies, where the body itself is not the carrier of any existential experiences, but an extensible epidermal form, for which the fundamental mode of communication - at least at the present stage of technology development - is discursivity (Internet is still and first of all textual). (1) So, in contact with the technology, the body becomes fragmented, endlessly fluid and loses its identity. Wandering through the Internet means scanning through a network of dissected identities, all of which are participating, participating as discursive units. Identity is not defined by body or gender any more; moreover, the performative qualities of the identity can no longer be perceived as a fluid complex of qualities through endless interrelation they are becoming accidental and continuously reproduced in various discursive contexts. Identity becomes fragmented also in the moment when there are no more spatial limitations, when it comes to the separation of the body from the space, when the groups are defined no longer by spatial, but by discursive qualities. Exactly this loss of identity allows artistic strategies the specific incision into the body as specific structure which tends to move away from traditional physicality of bodily limitations, such as space and time, to move away from the causal or non-causal logic of presentation and to form instead some new structure, a structure wherein it would be possible to participate from a distance; a structure which will have the characteristics of information matter and which will be duplicated at countless levels. The speed and endless interaction are the characteristics of this structure, which means that the views are constantly changing and breaking, that the aesthetic strategies are constantly resolving on countless poles, entering constantly more and more of new information and in their wish to perceive that what's beyond, they continue to empty the body more and more. Exactly because the body of Internet and high technologies is

just in need to get into motion in our own everyday body. Because the body is like a pure surface of symptoms, without organs, without a self-sufficient internal structure. Along with the dismantling of the biosphere of the world, we are witnessing the dismantling of the biosphere of the body.

(1) There are at least a few directions in Slovenia who are conceptually realizing that contact between the two levels, the level of the network and the concrete theatrical level. Directors, like for instance, Igor Tomšaj and Mario Pejšar, are intensively preoccupied with interactive network projects in theatre, which influences the specific comprehension of communication between actor and director.

Literature:

- Barbara Maria Stafford: *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. MIT Press, 1995.
- Paul Virilio: *Liberation Speed* [OU, Ljubljana, 1996]
- Artaud: *Theatre and Its Double*, MGI, Ljubljana, 1994.
- Harman Blau: *To All Appearances, Ideology and Performance*, Routledge. New York and London, 1992.
- Mark Tribe: *Postmodern Time*, Rhizome Raw (Internet)
- Jean Baudrillard: *Corps masqués, les Saisons de la danse*, 1994.

Akademija dramske umjetnosti u Zagrebu
Academy of Drama Art
Zagreb
Trg maršala Tita 5
10000 Zagreb
tel. (1) 446 036
fax (1) 446 032

Centar za dramsku umjetnost
Center for Drama Art
Hebrangova 21
10000 Zagreb
tel. (1) 447 210
fax (1) 417 476

Daska, Kazalište
Jure Kaštelana 30
44000 Sisak
tel. (44) 511 266
fax (44) 31 314

Eurokaz
o/o Centar za dramsku umjetnost
Hebrangova 21
10000 Zagreb
tel. (1) 447 210
fax (1) 417 476

Francuski kulturni institut
French Cultural Institute
Perađovićeva 40
10000 Zagreb
tel. (1) 455 8111
fax (1) 448 655

Gavella, Drameko kazalište
Frankopanska 8
10000 Zagreb
tel. (1) 422 777
fax (1) 431 919

HIPP-MAPAZ
Bordićeva 17
10000 Zagreb
tel/fax (1) 481 0203

HKD teatar
Strossmayerova 1
51000 Rijeka
tel. (51) 209 551
fax (51) 209 537

Hrvatsko narodno kazalište
"Ivan Zaječar"
Ujarska 1
51000 Rijeka
tel. (51) 212 318
fax (51) 212 600

Hrvatsko narodno kazalište u
Splitu
Trg Gaje Bulata 1
21000 Split
tel. (21) 585 999
fax (21) 588 643

Hrvatsko narodno kazalište u
Varaždinu
Augusta Cesarea 1
42000 Varaždin
tel. (42) 214 688
fax (42) 45 288

Inat, Drameška radionica
Sergejeva 32
52000 Pula
tel. (52) 23 915
fax (52) 22 881

ITI, Hrvatski centar
ITI, Croatian center
B. Magova bb
pp 99
10010 Zagreb
tel/fax (1) 660 1626

Korumpuh, Satiričko
kazalište
Ilica 31
10000 Zagreb
tel. (1) 424 120
fax (1) 424 509

Labin Art Express
Buzarska 1
52220 Labin
tel/fax (52) 837 042

Mala scena, Kazalište
Medveščak 2
10000 Zagreb
tel. (1) 272 451
fax (1) 273 350

"Marin Držić", Kazalište
Pred dvoran 3
20000 Dubrovnik
tel. (20) 26 437
fax (20) 411 434

Mig Oka
Erzso 40a
10000 Zagreb
tel/fax (1) 431 919

Montažnoug
Borejeva 12a
10000 Zagreb
tel/fax (1) 613 1112

Mostj sveremene umjetnosti
Museum of Contemporary Art
Katarinac trg 2
10000 Zagreb
tel. (1) 425 227
fax (1) 273 469

Pinokio, Kazališna družina
Trg Republike bb
42300 Čakovec
tel. (40) 311 488
fax (40) 312 770

PUF
Sergejeva 32
52000 Pula
tel. (52) 23 915
fax (52) 22 881

Putak, Agencija
Nova cesta 85
10000 Zagreb
tel/fax (1) 329 159

Stereo
o/o HIPP-MAPAZ
Bordićeva 17
10000 Zagreb
tel/fax (1) 481 0203

Studio Mare
Markovićev trg 3
10000 Zagreb
tel/fax (1) 435 520

Teatar East
M. Tartaghe 14
10000 Zagreb
tel/fax (1) 4550 535

Teatar Loro
Iže Sazeka 7
20900 Dubrovnik
tel. (20) 21 730
fax (20) 411 189

Teatar STD
Savska 25
10000 Zagreb
tel/fax (1) 278 068

ŽelkacM
Tosilna 7
10000 Zagreb
tel. (1) 427 526
fax (1) 427 495
a

KONTAKT

PRETPLATA SUBSCRIPTION

Podajte na:
adresu ili faksirajte:
Send it or fax to:

CDU
Hebrangova 21
10.000 Zagreb
Croatia
tel. +385 (1) 447 210
fax +385 (1) 417 476

Oa, želim se pretplatiti na 4 broja Frakcije.
Cijena pretplate je 80 kuna.

Yes, I would like to subscribe for four issues of Frakcija.
The subscription rate is 30 USD.

Ime/Name

Organizacija/Company

Adresa/ Address

tel.

fax

signature

NEVJEROJATNO ALI ISTINITO!!

GLEDAO GA JE CIJELI SVIJET - NA MTV-U!

HRVATSKA GA NIKAD NEĆE VIDJETI - NA HTV-U!

"BLACKOUT PROJECT" - VIDEO SPOT RADIJA 101

PRAVI RARITET ZA LJUBITELJE VIDEOA, DEMOKRACIJE I RADIJA 101!

NABAVITE GA I VI PO POPULARNOJ CIJENI

POUZEĆEM: NA BROJ 01/425-323

OSOBN0: U CD-SHOPU AVALON, RADIĆEVA 3,

I HARD-ROCK CAFFEU, GAJEVA 10!



BLACKOUT PROJECT - VIDEO SPOT RADIJA 101

F

